

الرواية

قضايا وآفاق

كتاب دوري يعني بالابداع الروائي المحلى والعالمى .

السرديات العجائية
الأخيرة لنجيب محفوظ

نوبل ٢٠٠٨
جان ماري لوكليزيو

الرواية الصينية المعاصرة

أحمد أبو خنجر
وثقافة الجنوب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الرواية

قضايا وآفاق

الرواية قضايا وآفاق

كتاب موزى يعنى بالقرن الرواى العلمى والعلمى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٩

وزارة الثقافة
الهيئة العامة للكتاب

الرواية: قضايا وآفاق

كتاب دورى يعنى بالقرن الروالى المحلى والمالى

رئيس مجلس الإدارة

د. ناصر الأنصارى

رئيس التحرير

عبد الرحمن أبو حوف

الإشراف الفنى والغلاف

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب

التحرير

حسن الجوخ

سلوى مصطفى

سكرتير التحرير

يوسف شعبان

مرقت حسانين

سكرتير التحرير التنفيذى

محمد محمود سيد

جمع تصويرى وتنفيذ

مصطفى على خليفة

الرواية
قضايا وآفاق

تهتم بنشر الدراسات والبحوث
الثقافية والعلمية ذات المستوى
الرفيع، فى مجال فن الرواية وفقاً
للقواعد الآتية:
أن تكون الدراسة مبتكرة أصيلة
ولم يسبق نشرها.
أن تتبع الدراسة الأصول العلمية
الاعتراف عليها وبخاصة فيما يتعلق
بالتوثيق والمصادر.
يتراوح طول الدراسة ما بين
٣٠٠٠ كلمة - ٦٠٠٠ كلمة.
تقبل المواد المقدمة للنشر من نسخة
ورقية وأخرى إلكترونية، ولا
تُرد الأصول إلى أصحابها سواء
نشرت أو لم تنشر.
تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم
العلمى على نحو سرى.
تقدم «الرواية قضايا وآفاق»
مكافأة مالية عن الدراسات التى
تقبل للنشر.

ما ينشر بالمجلة من مواد يُعبر عن
آراء أصحابها وحدهم.

عنوان المراسلة:

الكتاب الدورى: الرواية قضايا

وآفاق، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، مصر

E-mail: yrewaya@yahoo.com

أبو حوف، عبدالرحمن.

الرواية/ قضايا وآفاق/ عبدالرحمن أبو حوف

... القاهرة: الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ٢٠٠٩.

٥٢٤ من ٢٨١ سم.

العدد: ٠ - ٧١٨ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - القسم العربية - تاريخ وند.

أ - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٩/٣٦٩٧

I.S.B.N 978 - 977- 420 - 718- 0

دورى ٨١٣،٠٠٩

المحتويات

- 11 * افتتاحية عبد الرحمن أبو عرف

الملف الأول

- 15 ملف: السرديات الأخيرة المجابية .. لتجيب محفوظ
17 السرديات الأخيرة المجابية لتجيب محفوظ عبد الرحمن أبو عرف
18 الحياة وما بعد الحياة - قراءة في «أصدقاء السيرة الذاتية» و «أحلام فترة النقامة» .. / عبد الرحمن أبو عرف
18 أحلام فترة النقامة آخر أشكال السرد لتجيب
29 محفوظ «قراءة نفسية» .. د. خالد محمد عبد الغنى
42 تجيب محفوظ ومقاهى القاهرة .. فتحى حافظ الحديدى
44 الخريطة العمرانية لتجيب محفوظ .. فتحى حافظ الحديدى
48 تحولات الرواية والدلالة فى تراجمها الحارة عند تجيب محفوظ ... / عبد الرحمن أبو عرف

الملف الثانى

- 51 ملف: نويل ٢٠٠٨ الرواى الفرنسى جان مارى لوكليزيو
53 لوكليزيو يتحدث عن نفسه .. ترجمة: محمود قاسم
60 رواية «صحراء» بين الواقع والخيال ... أ. د. أحمد فؤاد عبد الجيد عفيفى
65 حول رواية «الباحث عن الذهب» ... ترجمة م. ق

الملف الثالث

- 71 ملف: الرواية الصينية المعاصرة (إشراف: أ. د. جان بدوى)
73 «أن أحياء» للكاتب الصينى المعاصر يى خوا. .. ترجمة: جان بدوى
96 الكاتب الصينى المعاصر ليوجين يرين وتقد الحياة الصينية ترجمة: حسانين فهمى
104 المدينة فى الرواية الصينية المعاصرة (النشأة والتكوين) .. د. عبد العزيز حمذى عبد العزيز

• الملف الرابع

| | |
|-----|---|
| 117 | ملف: الروائي قتي غانم |
| 119 | أحزان الرواية والمسماة... عبدالرحمن أبو عوف |
| 120 | حوار مع الكاتب قتي غانم... حسين عيد |
| 126 | نماذج رجال الدين في عالم قتي غانم... ح - ع |
| 133 | دراما السقوط في مقبرة الأحيال... محمود عبد الوهاب |
| | المفارقة في الرواية العربية «قليل من الحب...» |
| 140 | كثير من العنف... شوقي بدر يوسف |

• الملف الخامس

| | |
|-----|---|
| 147 | ملف: أحمد أبو خنيجر وثقافة الجنوب |
| 149 | هذا الملف إشراف: أمجد ريان |
| 154 | الفتشاء والزمن في رواية «خور الجمال»... سعيد الوكيل |
| | أشكال السارد وألعاب المكان قراءة أولية في |
| 161 | مجموعة جر الربابة... د. هيثم الحاج على |
| | خور الجمال... لأحمد أبو خنيجر بين أسطورة |
| 166 | المكان والشخصيات، وأنسنة الحيوان... د. مدوح قراج التابي |
| | أحمد أبو خنيجر وعوالم السردية قراءة في |
| 185 | «فئة الصمراء»... د. زين عبد الهادي |
| 190 | خمر الوصال فصل من رواية |

• الملف السادس

| | |
|-----|--|
| 195 | ملف: الرواية السودانية بعد الطيب صالح |
| 197 | بعد الواقع والأسطورة في أدب الطيب صالح... عبد الرحمن أبو عوف |
| 207 | الرواية السودانية ما بعد الطيب صالح... عبد الرحمن عوض |

• الملف السابع

| | |
|-----|--|
| | ملف: المتغيرات الاجتماعية وأثرها على الشكل |
| 213 | الروائي |
| | المتغيرات الاجتماعية التي أحدثتها ثورة يولية |
| 215 | ١٩٥٢ في مصر... د. عاصم الدسوقي |

• التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص
الأدبي تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها

225 عبد الرحمن أبو عوف حتى الآن ...

• الملف الثامن

237 ملف: الرواية الإيطالية
ستيفانو بيني: الصوت الساخر للرواية الإيطالية
239 د. حسين محمود بين التعددية والتعبيرية والقرآن الروائي ..
ليوناردو شافا والمعالجة الروائية لظاهرة المافيا
245 د. أنور بهنسي محمد في إيطاليا ..

• الملف التاسع

257 ملف: لينين ناقدًا ومقالات عن ألبورتاسلوي

• الملف العاشر

269 ملف: جائزة جونكور ٢٠٠٨
271 محمود قاسم حجر الصبر ..

• الملف الحادي عشر

275 ملف: قسم الترجمة
سوزانا أونيجا وجوزية أنجيل جارسيلاندا ..
277 ترجمة: السيد إمام مقدمة في عالم السرد ..
«تلك القصة موعلة في القدم» الأسطورة
302 ترجمة: بيومي قنديل والتحولات ..

• الملف الثاني عشر

319 قسم التوافيق
321 أحمد عثمان كازانتزاكيس رائد الرواية اليونانية الحديثة ..
الرواية الألمانية جيزيلا السند بركان تجديد
333 مصطفى ماهر عارم غارثي محمد ..
349 د. أحمد سامي المايدى إتجاهات الرواية الأدبية المعاصرة ..

- 355 الرواية الكردية .. هوزان بادلي
ملاحظات على الذاكرة التاريخية في الكتابة
التسائية فاطمة المريس وخوسيفينا دي الديكوا
360 نموذجاً .. د. رشا أحمد إسماعيل

* الملف الثالث عشر

- 369 قسم الرواق
«الحارس» رواية دينية تخلو من أشكال
371 الموعظة الحسنة .. عبد الغنى داود
375 قراءة في رواية «تفريدة البجعة» .. أ. د. ثناء أنس الوجود
ناصر عراق في روايتين للذاكرة بين الغبار
382 والقتل .. فريدة النقاش
جيل السبعينيات: قراءة في خطابهم الروائي
387 والسامى .. عبد الرحمن أبو عوف
401 انعكاسات الحرب والدمار على (أهل الهوى) .. طلعت رضوان

* الملف الرابع عشر

- 405 قسم السينما والرواية
السينما نقلت الرواية من الكلاسيكية إلى
الحدافة .. حوار مع المخرج السينمائي الطليمي
407 د. محمد كامل القليوبي أجرى الحوار: خالد بيومي

* الملف الخامس عشر

- قسم الرواية والتلفزيون
415 شهادات كبار كتاب السيناريو التلفزيوني
417 نحمده شخصية لم ترسم .. بشير الديك
420 تجريبي مع الدراما التلفزيونية .. بسري الجندي
423 تجريبي في الدراما التلفزيونية .. مصطفى محرم
«قصة مدينة» مسلسل تلفزيوني يستلهم روح
430 الرواية ... محمد أبو الملا السلاموتي

• الملف السادس عشر

| | | |
|-----|-------|---|
| 435 | | شهادات الروائيين |
| | | حول تجربتي في الكتابة. النقد والأبداع |
| 437 | | وتداخل الأنواع .. د. السيد الجراوى |
| 440 | | كل أشجار المبهنيات لا تثمر سوى الحنظل .. يوسف القعد |
| 446 | | خماسية كفر عسكر .. أحمد الشويخ |
| 449 | | خرائط الروح تقديم لها وشهادة عنها .. د. أحمد إبراهيم الفقية |
| 459 | | الإضافة إلى الفن .. محمد جبريل |
| 466 | | شهادة بقلم أمين ريان .. أمين ريان |
| 471 | | رحلتى مع الحكى المكتوب .. حسن نور |
| 475 | | خوايات الرواية .. سمير عبد الفتاح |
| | | في الرواية صوت صارخ .. مهلاً .. لا تمت |
| 479 | | الآن .. هدرا جرجس الروائي: عادل كامل |
| 482 | | الجماليات «تجربة في الكتابة» .. محمد عبد السلام العمري |
| 491 | | الرواية .. البرج .. الدهشة .. المغامرة .. ابتهاج سالم |
| 497 | | ضد الكتابة .. سلوى بكر |

• الملف السابع عشر

ببليوجرافية الرواية العربية الجزء الثالث

| | | |
|-----|-------|-----------------------------------|
| 501 | | د. محمد سيد التراب ١٩٣٩ - ١٩٥٢ .. |
|-----|-------|-----------------------------------|

• الملف الثامن عشر

| | | |
|-----|-------|--|
| 509 | | مكتبة الرواية |
| 511 | | رواية العار ج. م كوتسى .. عرض سحر سامى |
| 516 | | العودة إلى الجذور .. ماجد كامل |

افتتاحية

قبل أن أشرّف بتقديم العدد الثالث الفصلى من المشروع النقدى الروائى القائم على منهجية واقعية جدلية رحبة، رحابة الحياة وبلا صفات للكتاب الدورى - (الرواية... قضايا وآفاق).
والذى أجمعت كلية الحركة الثقافية والأدبية وبالذات الروائية على احتضانه بنفء وحميمية وحماس وترحيب وأمل وأعد، وأطلقت عليه مصطلح (المجلة) بجانب التقدير والتقييم من الإعلاميين وأساقفة النقد الأدبى والنقاد والروائيين والقراء الجادين. رغم غزو الإنترنت والكمبيوتر وثورة الاتصالات. والاعتراف الصادق بأن صدوره جاء كتلبية لاحتياج وظلماً للتعرف على تاريخ الشكل الروائى وجمالياته وتقنياته وإشكاليات علاقة التأثير والتأثر بين الشكل الروائى كشكل بانورامى تعبيرى يستوعب ما قبله من فنون وما بعده من فنون بصرية وسمعية وتشكيلية، بجانب أنه يؤسس لمجال مهم هو علم اجتماع الرواية منذ أسسه الناقد الفرنسى (لوسيان جولدمان) وعمله وسعه فأضاف لنظريته الناقد الروسى (باختين) قبله بزمان.
ثم جاءت هذه الدورى الجديدة وهى تمتك طموحاً جاداً قائماً على العمل الخلاق لتقديم المشهد الروائى العالمى والعربى وأولاً وأخيراً المصرى... حيث رواية نجيب محفوظ والأجيال التى تتابعت وتتتابع بعده كل يوم لتضيف ثراء ولهوضاً للرواية المصرية يؤكد التعددية والتحديث فى الرؤية والدلالة.

قبل أن أقدم العدد الثالث بكل ما يحتويه من أكثر من عشرة ملفات تتناول قضايا وإشكاليات فن الرواية أعتقد أن الواجب يقتضى التعبير عن شكر هيئة تحرير الكتاب الدورى لروح المسئولية الثقافية والسياسية الواعية من جانب الأستاذ المحترم د. ناصر الأنصارى رئيس الهيئة على دعمه. لهذا المشروع والمواظقة على إصداره فصلياً كل ٦ شهور لاسيما بعد أن حقق العدد الثانى نجاحاً وتوقفاً لفت أنظار القراء والمثقفين والكتاب والروائيين ويمكن أن نجل أبرز عناوين الملفات الجديدة فى هذا العدد الثالث فى الآتى.

- ١ - ملف السرديات البجائية الأخيرة لنجيب محفوظ وعن مقامى نجيب محفوظ وخريطة الأماكن التى دارت فيها أحداث رواياته.
- ٢ - ملف توبل ٢٠٠٨ عن الروائى الفرنسى جان ماري لوكليزيو.
- ٣ - ملف الرواية الصينية المعاصرة.
- ٤ - ملف الروائى فصحى غانم.
- ٥ - ملف أبرز روايات الثمانينيات أحمد أبو خنيجر.
- ٦ - الرواية السودانية بعد الطيب صالح.

٧ - التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص الأدبي تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها وحتى الآن.

٨ - ملف الرواية الإيطالية .

٩ - ملف لبين تافداً ومقالاته عن تولستوى .

١٠ - جائزة الجونكور ٢٠٠٨ .

وفي قسم الترجمة أحدث الدراسات عن نظريات السرد .

١ - مقدمة في علم السرد .

تأليف سوزانا أوتيجا وجوزيه أنجيل جارسيا لاند .

٢ - تلك القصة الموعلة في القدم .

وبالعديد دراسات عن الرواية الألمانية، واليونانية والرواية الأذربيجانية المعاصرة والرواية الكردية .

ويلضم لتكتاب العدد الثالث د. سيد البحراوى، ود. أحمد عثمان، ود. رشا أحمد إسماعيل، ود. ثناء

أنس الوجود، ويوسف القعيد، ومحمد جبريل، وأحمد الشيخ، وأحمد إبراهيم الفقيه، وأمين ريان،

ومحمد عبد السلام العمري، وإبتهال مالم .

أما ملف السينما فنقدم حواراً مع المخرج الطليعى الأقرب لرواية الستينيات وهو د. محمد كامل

القليوبى هذا وقد طورنا وأغنينا ملف شهادات أبرز كتاب الدراما التلفزيونية فنقدم شهادة كل:

١ - بشير الديك .

٢ - يسرى الجندى .

٣ - مصطفى محرم .

٤ - محمد أبو العلا السلاموني .

وقد أضفنا باباً جديداً عن مكتبة الرواية لنعرض أهم الروايات .

ونواصل نشر حلقات ببليوجرافيا الرواية المصرية العربية الجزء الثالث من ١٩٣٩ - ١٩٥٢ .

نظرة للمستقبل الواعد

لقد جسدت خبرات الممارسة الخلاقة في العمل الدعوى على إصدار العدد الأول ٢٠٠٧ والثاني ٢٠٠٨

الثقة والأمل والبهجة في إبراز الإبداع النقدي والروائي الجديد العالمى والعربى والمصرى .

فالمرء لا يستطيع أن ينسى إقبال عدد من ألمع أساتذة الأدب والنتقاد والروائيين في تلبية احتياجاتنا

لتكون مواد متميزة وجديدة ومعاصرة .

وإذا كنا قد سمحنا لأنفسنا كمسؤولين عن التحرير في توجيه الكتاب وإرشادهم للكتابة في موضوعات

ورؤى معينة، تتلق مع طموح الكتاب الدورى فى تحطيم المركزية الأوروبية المهيمنة على حقل دراسات ونقد الرواية الفرنسية والإنجليزية والأمريكية وضرورة الإطلاع والتفتح على الرواية فى إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية.

فى هذا العدد الذى بين أيديكم فوجئنا وبعد أن أثبت الكتاب الدورى جدارته كمன்ற تطرح فيه قضايا وآفاق الرواية.

فوجئنا بعدد من الأقلام الجديدة ذات الثقل النقدى ترسل لنا وبحماس بمواد جديدة متميزة ومبتكرة سوف تحدث إن أجلاً أو عاجلاً تطويراً وتحديثاً فى مشروعنا، ومعنى ذلك أننا قد اجتزنا عنق الزجاجة بنجاح وبدء المشاركة الحميمة مرحلة التأسيس والبناء للقواعد والثوابت إلى مرحلة الانطلاق والإبحار فى مغامرة تقديم الثورة والتجديد الخصب المتعدد الرؤى والشكل فى المشهد الروائى العالمى والعربى والمصرى.

والله ولى التوفيق ، ، ،

رئيس التحرير
صهبا الرحمن أبو صوف

الملف الأول

السرديات الأخيرة العجائبية .. لنجيب محفوظ

- السرديات الأخيرة العجائبية لنجيب محفوظ
- الحياة وما بعد الحياة – قراءة في «أصداء السيرة الذاتية» و«أحلام فترة النقاها» ..
- أحلام فترة النقاها آخر أشكال السرد لنجيب محفوظ «قراءة نفسية» ..
- نجيب محفوظ ومقاهي القاهرة ..
- الخريطة العمرانية لنجيب محفوظ ..
- تحولات الرؤية والدلالة في تراجيديا الحارة عند نجيب محفوظ ...

السرديات الأخيرة العجائية لنجيب محفوظ

مدخل:

هذا الملف عن صاحب نوبل ومؤسس الرواية المصرية العربية يقتصر ويتوقف متعباً أمام إبداعاته السردية التجريبية والتي كتبها في سنواته الأخيرة من عمره الزماني ولكن ولعمقها الفلسفي وكثافة وتعدد دلالاتها وبعدها الإنساني تتجاوز عمره إلى أبد الأبدن وتظل تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان.

لكل ذلك نقدم دراستين عن الحياة وما فوق الحياة لأصدقاء السيرة الذاتية وأحلام فترة الثقافة. ورغم وهن وضعف الشيخوخة التي كان يعاني منها أستاذي وصديقي نجيب محفوظ إلا أنه ظل كالمقاتل الجسور يحمل قلمه ويشهره في وجه كل ندوب وتآكل وانهايرات النظام الحالي الميماسي والاجتماعي والثقافي.

فلم يكف نجيب محفوظ الكتاب المنتمى لقضايا شعبه بنقد النظام الملكي بل نقد بشجاعة مسالب النظام الجمهوري ونظام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وانحرافاتها.

ولأنني ويرغم قربي من نجيب محفوظ وتلميذتي ومصادقتي له منذ أن كنت في الجامعة عام ١٩٥٨/١٩٥٩ وكان لي نشاط في صفوف اليسار الماركسي غير أنني ومنذ أن دخلت رحاب مدرسة الحكمة والإبداع والثقافة مدرسة نجيب محفوظ منذ هذا اليوم التاريخي من شهر يوليو ١٩٥٨/١٩٥٩ الذي اقتحمت فيه ندوة الأسماء في كازينو صنفية حلمي بميدان الأوبرا منذ هذا اليوم وجدت أحد التوابيت الأساسية لحياتي فقد كنت قبل لقاء نجيب محفوظ قد قرأت الرواية العالمية والروائية بالذات كذلك قرأت أجيال الزوايين المصريين قبل نجيب

محفوظ بجانب كتاب جيله إحسان عبد القدوس ويوسف الصباي وعبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار.

أما قرأتني لنجيب محفوظ قبل أن أتعرف عليه وبعد أن توطلدت صداقتي به فقد ظلت هي السحر والإغراء بالمعرفة الشاملة للحياة الواقعية والحياة المتخيلة في السرد الروائي المليء بعديد الحيل والرموز والأقنعة.

كنت أعرض على نجيب محفوظ محاولاتي الأولى في الكتابة القصصية وكان يقرم بإرشادي وتوجيهي لقراءة أمهات ومراجع الأدب الأوروبي، ويؤكد لي ضرورة فهم تاريخ الرواية ومذاهبها ومدارسها وتراجم وسير أصحابها في العالم... بجانب الاهتمام بدراسة جماليات السرد الروائي وتقنياته من الكلاسيكية حتى ما بعد الحديثة.

ولكن لا أريد أن أسطر هنا في هذا المجال الضيق الذي أكتبه كمدخل ملف صغير يقدمه (الكتاب) الدوري للرواية قضايا وآفاق عن الكتابات السردية التجريبية والفراغية التي أبدعها بأسلوبه وخصوصيته ورويته المتميزة في آفاق الرواية العالمية الإنسانية وأصعبه بعينين كانا آخر ما سطره هذا القلم الخالد للأستاذ العظيم والإنسان الكبير.

أحلام فترة الثقافة

وأصدقاء السيرة الذاتية

كذلك خريطة لمقاهي والشوارع والحواري التي دارت فيها رواياته النذبة الخائنة في أبنائها المصري المعاصر ■

عبدالرحمن أبو عوف

الرواية.. قضايا وآفاق

الحياة وما بعد الحياة قراءة فى «أصداء السيرة الذاتية» و «أحلام فترة النقاهاة»

عبد الرحمن أبو عوف

لدى ياقين لندى قائم على مقاربة مجتهدة لقراءة وتأمل وتحليل وتقييم كلية تحولات العالم الروائى
الشامع لنجيب محفوظ.. هذا بجانب مصاحبته والاقتراب منه والتمعن على يديه منذ شتاء عام
١٩٥٩، نفس العام الذى نشر فيه ملحمة المهيبه (أولاد حارتنا) مستملة فى جريدة الأهرام تحت رئاسة
محمد حسنين هيكل وفى عهد عهد الناصر.

التشكيلية وممارسة فن الاختصار والتركيز
والتكثيف والإحكام الشكلى البنائى.. فى إبداع
نصوص أدبية خلقة تصدق قدرات ماهرة
ومهارات فى العمار السردى هى ثمرة ممارسات
إبداعية لميد الرواية المصرية العربية نجيب محفوظ
فى تحولات روائية بكل مراحلها الفرعونية
التاريخية والواقعية النقدية والواقعية الرمزية وفى
قمتها ملاحمه النهرية الأسطورية؛ حيث حيل
وذرى الفكر والفن والعلم والتصوف والرؤى
الكونية أقصد رواية الأجيال (الثلاثية) بين
القصرين وقصر الشوق والسكرة.. فى الأفق
الواقعى النقدى الإنسانى وملحمته أولاد حارتنا
والعرافيش، هما ذوى الرواية العالمية الإنسانية.

اليقين النقدى بمسلماته الفكرية والجمالية،
هذا ونقاط ارتكازه للمهجية.. يجملى أحاول
هنا الاقتراب فى خشوع ووجل ورهبة
من محاولة استكمال مشروعي النقدى فى تفسير
وتحليل وتقصى واستمطار المسكوت عنه فى
المرحلة الأخيرة الخلاقة التجريبية المعجائية التى
كانت ثمرتها عملين إبداعيين سردين غاية فى
الإعجاز والخصوبة العميقة فى الرؤية وتقنيات
السرد والحكى، والغنى المدق فى استخدام الأزمنة
والأمكنة والنزوع شبه السريالى لتجاوز الواقع
المحدود، والتخيل والشاعرية الغنائية واكتساب
اللغة العربية أفانين من المجاز والاستعاره، وأهم
من كل هذا استخدام الصورة السريالية والصورة

المألوفة إلى المستوى الأسطوري أو الرمزي الكوني.. حيث عبر التصريح السردى للحدث والشخصية والنموذج الواقعي الحياتي تشباكه رؤى ونظرات وتأملات فلسفية وفكرية، طرح قصداً ميتافيزيقية عن ثنائية الخير والشر المكثف والسلطة، الله والشيطان، الحب والكراهية، الموت والحياة، الخفية والدناءة والجنين مقابل الشجاعة والنبل... إلخ.

على ضوء كل هذا وأكثر من هذا يمكن أن يقترب الناقد من الإضافة المالية الإنسانية التي أنجزها (نجيب محفوظ) للأدب الروائي والقصص العالمي. أقصد - أصداء السيرة الذاتية - أحلام فترة التقاطع - وهذا محور وموضوع دراستنا هنا.

الحياة وما بعد الحياة في (أصداء السيرة الذاتية)
لا يمكن للناقد البصير والفكر المبدع أن يصل إلا بصعوبة للجوهر الخفي النسي في جلوه مع المنطق، وينفذ للمعنى الدلالي البعيد والمعنى الغني ذي الأبعاد المتعددة المستويات والمتراكبة والمتناقضة، ويدرك أيضاً أسلوبية التعبير الشامخ الفائق والبنى التشكيلية المحكمة المعمار السردى الرهيف الشفاف، ويلم بأفانين الحكى وتقنيات السرد الفنائى الشاعرى واللغة العذبة البسيطة العميقة المركزة المقتضرة المحددة. لهذا العمل المتميز في أفاق الخطاب الروائي لنجيب محفوظ أقصد هنا (أصداء السيرة الذاتية).

لا يمكن لهذا الناقد أن يلم ويستوعب غنى وثراء هذا النص المفراغى المخالف حمال الأوجه.. إلا أن يطرح عدة أسئلة إشكالية تتشكل وتساعد محاولة الإجابة عليها مفاتيح تعطينا الإمكانية للارتفاع لإدراك مستوى المعنى الدلالي، وبالتالي فك شفرات النص وفرض مغالتيه واستنتاج المسكوت عنه في لفته المقصدة المحددة المركزة ذات البلاغة والمجاز والصورة والتخييل الذي أبدعه باقتدار معجز، هذا الروائي بعد أن تجاوز عمره التسعين عاماً، ووهنت صحته وكاد أن يفقد بصره الذى استفد بصديق وشرف في القراءة والإبداع وفي

بجانب دراسة ميدانية حضارية ثقافية ومعايشة لخريطة حى الجمالية والحسين وصحراء المقطم - وأهلها وحواريها وعماثرها الإسلامية. فأعظم ما أضافه نجيب محفوظ للرواية المصرية العربية العالمية هو استخدامات المكان ليس كديكور أو مسرح تدور فيه أحداث ووقائع وسلوكيات شخصيات الرواية بل كمصنوع حيوى وعامل وشخصية روائية لها أسرتها وأبعادها الرمزية الأسطورية.

المكان عند نجيب محفوظ هو القاهرة الممزجة الغاطمية الملوكية بعقبها التاريخي والحضارى وبجوامعها ومدارسها بجانب بقايا مباني التكية، والخانقاه والوكالات والأسواق العربية الإسلامية الفورية والموسكى والحماوى، جبل المقطم يهيم على الخلاه والقراة.. ودروب الحواى الضيقة والمتنوية وفى القلب من حى الجمالية العتيق، حيث المقاهى والى بناها الفترات القادمة، فترات الحسينية والجمالية.. وفى القلب من هذا الحى الضمى الأسطوري. يلتصق جامع الحسين سيد شهداء شباب الجنة وحوله الدراويش يهلون والريدون الخاشعون.. وتكاد لا تحص وتشم بالفريزة بالمكان في روايات نجيب محفوظ بل تشم عطره ورائحة البخور والعطور إلخ. في دروب وحوارى حى الجمالية والحسين، ويجسد نجيب محفوظ بالصورة والرمز والمحموس أبناء الطبقة من موظفين وتجار وأيضاً - وهو الأهم - المهمشين والمهمرين الفقراء. الحرافيش الذين يمنعون منها ببساطة هامشية غير أنهم يسعون ويحركون في حواوى الجمالية ويسعون من أجل الرزق ويحيون في معادة وأمساء في فرح وحزن. غير أنهم أبداً لا يخشون ويستقبلون الحياة بأمل.. إنها تراجيدى الحياة البشرية من المهد إلى اللحد في ظل الجبلارى الجد.

على ضوء هذه المراكزات لعناصر الضمولية الروائية عند نجيب محفوظ وتحديد معالم حارته.. التى تجاوزت مستوى الحارة للواقعية بحياتها

(أصداء السيرة الذاتية).

كذلك الأجواء وحي الجمالية بكل خريطته الجبلوغرافية الشعبية، أما أقرب أعمال نجيب محفوظ لبعده، بل أبعد من سيرته الذاتية بشكل روائي فتجدها محققة ومجسدة ومصورة في ثلاثية بين القصرين وقصر الشوق والسكينة، فتكاد تكون كشفاً واعترافاً بنشأته ومولده في حي الجمالية، حي سيدنا الحسين ومطلوته في رحاب هذا الحي العتيق الشعبي حي المدينة القاهرة الفاطمية الملوكية، نفس الشارع والقبر الذي ولد بالقرب منه عام ١٩١١ ووعيه الشاحب في طفولته على القنات ومظاهرات ثورة ١٩١٩. وكل ما في أصداء السيرة الذاتية من سرديات شاعرية مركزة من واقع خبرات حياة الطفولة سواء في علاقته المثالية بأهل هذا الحي أو حبه عن طريق أمه لسيدنا الحسين أو وضعه في الأسرة كأصغر أبنائها، سوف نجد صداه مصفىً وملخصاً في نصوص أصداء السيرة الذاتية.

في بين القصرين تندلع ثورة ١٩١٩ بزعامة سعد زغلول يقول نجيب محفوظ في بداية (أصداء السيرة الذاتية) في النص الأول وتحت عنوان (دهام) دعوات للثورة وأنا دون المسابعة، ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية ومحروماً بالخادمة، سرت كمن يساق إلى سجن بيدي كرامة وفي عيني كآبة وفي قلبي حنين للفوضى والهوام البارد يبلغ ساقى شبه العار تحت بنطلوني القصير، وجننا للدرسة مغلقة والفرش يقول بصوت جهير. بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضاً. غمرتنى موجة من الفرح طارت بي إلى الشاطئ السعيد ومن صميم قلبي دعوات الله أن تدوم الثورة إلى الأبد، هكذا يبدأ الكاتب الواقعي الإنسانى ويعد القاصين ويعد أن عاصر وعاش وبصد وجود نهايات المجتمع الملكي وانهايارات النظام القهري إلى التابع والمختق في ظل حصان الاحتلال الإنجليزي، ثم امتد به العمر لينتقل ككاتب روائي له بسيرة سياسية هي جزء من

البداية والنهاية في صدد واقع مصر والعالم ومتغيراته اللهاته والحياة البشرية الإجمالية في صخبها وعنفها.

هذا الروائي الواقعي الإنسانى المهوم بالحياة وما بعد الحياة والذي يورقه دائماً سؤال لغز الحياة والموت وأسرار الوجود والعدم، وقضايا الوضعية العلمية لفهم الواقع وأيضاً الحدث الميتافيزيقي الإلهي المنصوف.

هذه الأسئلة الإشكالية تتعلق بالآتي:-

١ - لماذا لم يكتب نجيب محفوظ سيرته واختار في نهاية العمر أن يكتب وباختصار مهيب (أصداء السيرة الذاتية) وأصداء تبنى في المصطلح رجوع الحياة.. الحياة الحافلة التي عاشها بامتلاء وحميمية روائى موهوب معجون ومقل بتراث وخبرات وحكمة وأدب وفنون شعبه.. عاشها ونبع مشروعه الروائي الإنسانى من أحد المآور الرئيسية التي ميزته في أفق الخطاب الروائي المصري المعاصر بأنه رصد بشمولية تحولات الحياة السياسية والتاريخ السرى للمو وطموحات الطبقة المتوسطة عبر ثوراتها ١٩١٩، حتى ١٩٥٢، وفيما يلي بعد ذلك رصد صعود وهزيمة وانكمار شعوب ثورة ١٩٥٢.

والقارئ والناقد الفقيه في رواية نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة والواقعية النقدية والتي بدأت بروايتها (القاهرة الجديدة) حتى (الثلاثية) الشامخة.. يجد أصولاً في عديد من النماذج الروائية لروايات نجيب محفوظ تشكل تصويراً وتجسيداً غير مباشر لسيرته الذاتية يكتشفها الناقد عبر جدلية تفاعلات نموذج مثقف وموظف الطبقة المتوسطة مع الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية لمصر منذ الأربعينيات وحتى عام ١٩٥٢، العام الذي انتهى فيه من كتابة الثلاثية الجديدة، وظل صامتا عن الإبداع الروائي لأربع سنوات. ومسند في المكونات الفكرية والسياسية لهذه النماذج أصولاً للنص الروائي وحياته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية وسلوكياته له صدق في نصوصه..

عوالم الفكر الفلسفي حيث تتراوح عملية البحث عن حقيقة الحب والمرأة والجنس مع الحقيقة الفلسفية. عابدة شداد بنت الباشا وكمال عبد الجواد ابن التاجر، تناقض طبقي حاد لم يسترف بمقالة الحب الأول، كمال عبد الجواد في مناقشاته مع صديقه المقرب لقيته، شقيق عابدة شداد وأصدقائه في السياسة الجديدة (كمال) يدافع عن سعد زغول ضد عدلى يكن وعن النحاس ضد محمد محمود وإسماعيل صدقي.

ولكن من قهر قلب كمال عبد الجواد الوفدى العاطفى هي نفس طبقة أعداء سعد زغول والنحاس.. فقد تزوجت ابناً من أبناء هذه الطبقة أحق بالعمل الدبلوماسي وأخذها وسافر إلى الخارج.. لقد حرم كمال من حبه الأول نفسياً وجسدياً فكفر بالحب.. وغرق في بيوت الدعارة غير أنه ظل متطهراً مثالياً في عالم الفكر الفلسفى.. غير أنه بلا موقف قسفى محدد.. وليس لديه يقين إلا عند خطاب النحاس في عيد الجهاد. كل هذا التحليل يخلصه أحد النصوص الدالة في أصداء السيرة بعنوان (ملخص التاريخ). يقول نجيب محفوظ (أحببت أول ما أحببت وأنا طفل، ولهوت بموتى حتى لاح الموت في الأفق، وفي مطلع الشباب عرفت الحب الخالد الذى يخلقه الحبيب الثانى، وغرقت فى خضم الحياة ورحل الحبيب، واحترقت الذكريات تحت شمس الظهيرة وأرشدنى مرشد فى أعماقى إلى الطريق الذهبى المقروش بالمعانة والمضى إلى الأهداف المروشة، فطور يلوح السيد الكامل وطور يترامى الحبيب الراحل، وتبين لى أن بينى وبين الموت عتابة ولكنى مقضى على بالأمل.

ولعل كنعان وتلميذ نجيب محفوظ أعانى الآن فى تحليل من فيض الفكر والتأمل فى إعجاز هذا النص المهيب أصداء السيرة الذاتية. ، فزعم تركيزه ومهاراته الشكلية والفكرية والأسلوب فى فن الاختصار والتحديد والتأمل الإشرافى الذى يقترب من إشرافات أقطاب التصوف الإسلامى ابن

مفهومه الفكرى أو قلنتل الفلسفى فى تأمل الحياة الإجمالية المصرية والتاريخ السرى للمجتمع المصرى فى ذبذباته وانتقالاته واضطرابياته فى صعوده وانكسار وهزيمة وشحوب ثورة ١٩٥٢. ولكن من واقع تحليلنا لإبداعه الروائى فى تتابع مراحلها وثرواته الفكرية والإبداعية فى جماليات وتقنيات السرد، نتساءل من أى موقف أو منطق سياسى يقيم ويرصد نجيب محفوظ كلية الحياة المصرية من ثورة ١٩١٩. والإجابة هى أنه صور وجسد وناقش جدلية المجتمع المصرى عبر ثلثى قرن من مطلق الرفدى العاطفى حتى أصداء السيرة وأحلام فترة النقاثة فليست قراءة نجيب محفوظ بمعنى هى التى تشكل هذه الإجابة، بل قراءة كل حواراته ومقالاته وأحاديثه ومقابلاته. كان نجيب محفوظ يحب سعد زغول والنحاس، وهذا ما يفتنه تاريخ السياسة والفكر والثقافة، إن ثورة ١٩١٩ هى بداية الثورة والنهضة الوطنية والبعث، وأنها كانت وهذا فخرها ثورة شعبية لها جذورها العميقة فى التربة الشعبية المصرية بعكس ثورة ١٩٥٢ التى قامت من فوق ومن تمرّد جهاز عسكري للدولة انقلب على الدولة نفسها. ولعل هذه المقارنة هى التى تشكل قانون الإبداع الروائى عند نجيب محفوظ عندما تعرض لراحل حكم عبد الناصر والسادات ومبارك ونفذه باستقلالية وجسارة وعمق نقداً ليس سياسياً فقط بل قائماً على استيعاب متغيرات الواقع المصرى وجدلية صراعاته السياسية والاقتصادية والثقافية فى بناء رواى إنسانى يعتد مفهومه بالزمن وللثورة وتراجيديا الحياة المصرية، ويضعه فى سياق تفسيرات العالم.

أما قصر الشوق فهى وفى خط نمو نموذجها القريب من سيرته (كمال عبد الجواد)، فهى تؤرخ للزعة الأدبية والرومانسية الجديدة لجيل الأربعينيات.. سياسياً وعاطفياً كمال عبد الجواد الذى أحب وعبد وقدس معبوده الفؤاد التى عبقته بهيمانه وطهارته وكانت المسؤلة عن عذريته وانغماسه فى

كنت أحرص على لقائه حيث يجلس في مهابة سامقة كأنه أبو الهول رافعاً رأسه في حالة تبيه ويقظة ويده على ركبتيه لقد تحول لشكل إنساني مهيب يكاد ينقل من الزمن الحاضر، يستمع بصعوبة لكل الأحداث السياسية والاقتصادية والمالية والثقافية ولا ينسى أحداً من أصدقائه القدامى، ذاته العقلية وكل حياته المجانية من أجل المعرفة والاستماع لتبني الشارع والمواطن المصري حتى الآن، وما يقرأ له الصحاب من قصص ومقالات وأخبار وتحليلات وخبايا الحياة السياسية. من هذه الوضعية الحياتية والفهم غير المحدود والشاعري المكثف، يطل على الحياة المصرية وتاريخها وما يجري بكليتها السياسية والاجتماعية الأخلاقية الثقافية.. . يقدم ويكتب نجيب محفوظ نصوصاً عجائبية تحطم وحدات الزمن والحدث والشخصية النمطية حيث التجزئ والتشظى السريالي والعنوي في (أحلام فترة النقاثة).

ويمكن القول هنا بيقين نقدي .. إن نجيب محفوظ ومنذ عام ١٩٩٤ وإنجاز الإبداعي التجريبي للنصوص (أحلام فترة النقاثة) والتي نشرت مسلسلته في مجلة (نصف الدنيا) تحت حماس وحب وموهبة ورئاسة تحرير الكاتبة (مناء البيسى) والتي وصلت إلى ٢٠٦ نصوص. نشر ثلاثة نصوص دالة منها بعد رحيله المأسوي الذي خلق له قلب الأمة المصرية والعربية بل والعالم شرقاً وغرباً. يمكن القول ويحترام نقدي .. إنها كانت آخر مراحل تجدد ونضارة وبثورة نجيب محفوظ على نفسه كذات مبدعة وعلى أساليب ورؤى وبنية وتقنيات السرد. وفي البداية والنهاية خلق وإنجاز منظومة سردية ذات وحدات تكاد تظن أنها مجزأة أو منفصلة ولكنها ويقراءها ككل تكون وجهات نظر وتأمل جديدي قضايا كونية وحياتية، قضايا ميتافيزيقية إلهية وقضايا من نثر الحياة الواقعية والتاريخ في الحارة وصخب وضجيج وتناقضات الحياة المصرية الخاصة والعامة. ونظرة إجمالية على أدلتنا على تجدد نجيب محفوظ

التعاقب، وعناوين فصول السيرة هي تجليات للزمن الشخصي والنفسى وزمن الأحداث الخاصة والعامة التي يعبرها رواية (أصداء السيرة الذاتية). في النهاية إننا أمام أصداء لها واقع يقيني لسيرة حافظة مادتها الواقعية والحلم والحقيقة والوهم لكاتب يعرف كيف يبدأ ولكنه لا يعرف كيف ينتهي، لأنه أدرك أن الحقيقة تكمن في الصوت الجماعي متجاوزة كل فرد وظل حتى الموت يبحث عن لغز الوجود، ومعنى المعنى للحياة والموت.

سوانات الوداع

قراءة في (أحلام فترة النقاثة)

نجيب محفوظ - ومنتصر على الزمن والوهم والمرضى والشيخوخة ومتجاوز وبيقظته ووعيه وعقلانيته الصاخرة جريمة التطرف الديني عندما حاول ذبحه واغتياله والتي تسببت في إصابة يده اليمنى بالعجز لثلاث سنوات منته من التحقق الإبداعي وموهبة وفعل الوجود - الحياة - الخلق الذي هو بالنسبة له يعنى المعنى وسحر الكتابة الخلاقة الكاشفة والمعبرة للواقع.

لقد رفض نجيب محفوظ بكبرياء وشمم أن يعلى ما يفيض به الفرح من ثراء لا ينضب ومن ينابيع الخيلة والفكر في إسهاب معمار جمالي مركز مكثف غاية في الاختصار وفي إبداع وإنجاز. نصوص سردية تجريبية.. . لقد رفض أن يميلها على أحد، فهو يقدم ويحترم مهابة وعذوبة وحدة الذات المبدعة مع الموضوع اللبنة حتى الآن بالاطلاس والأسرار والألغاز، وما أروع وأعظم أن يخوض كاتب عبر التسعين عاماً مفامرة التجريب، غير أن المثير للدهشة والمعب والمسال أن هذا الشيخ الرور الذي يكاد لا يرى، يحرس كل مساء وينشاط وحيوية أسطورية منومة بحب الحياة، يحرس على حضور جلسات أصداء آخر العمر من الكتاب والفنانين والمثقفين ومعظمهم شباب في سن أحفاده، يحضنونه بحنان ودفء، ويحضرون إلى ندواته اليومية في الفنادق والكانتينوهات.

المعمر . . في عامه التسعين - نجيب محفوظ وبقائه وانتباهه الأسطوري العجز لما يقع في واقع مصر والعالم والوجود والكونية عبر ما يسمع ، فهو لا يقرأ ولا يشاهد التلفيزيون ، غير أنه يحمل ذاكرة مدنية وحياء وعالم عديدة وبين الرهن في الذاكرة والمخيلة والإدراك وقدرات الجسد على الحركة والإبداع الخلاق .

لكن الثير والغريب أنه مازال يردد ويعزف في نصوصه الأخيرة (أحلام فترة النقاها) نحن البحث والاستحالة عن الجهول وعن ماض وزمن مسيد مفقود وتقصى الجهول والقيمة العليا ، والله والوجود والعدم ، ويمجد كرامة ومجد وحرية الإنسان ضد القمع والاستلاب وفي الوقت نفسه السخرية المرة من الموت والفناء والخرافة . وحقيقة وغوض المرأة والجنس ، ومسى الإنسان المجهد من أجل الخبز والعمل والطمأنينة والسلام والعدالة .

نجيب محفوظ وفي الرابعة والخامسة والتسعين يحلم بالأرقى والأكثر حرية وتقدماً ، وإشراقاً وبهجة رغم نذر النهاية والشيخوخة . وسوف نجد في تحليل وتفكيره وقراءة رموز هذه النصوص واستنطاق المسكوت عنه بين سطورها ، سوف نجد في مقارنة هذه النصوص خلاصة مركزة وجديدة لمحاولات فكرية سبق أن طرحها نجيب محفوظ بتوسع في كلية أعماله الروائية والقصصية .

في نص حلم رقم ١

يسوق الرواية دراجته مدفوعاً بالجرع باحثاً عن مطعم مناسب لذوى الدخل المحدود ، غير أنها دائماً مثقلة ، عند ماعة الميدان التقى وصديقه العالم جالس فاقترح عليه أن يترك دراجته ليسهل عليه البحث ، فواصل البحث وجوعه يشتد ، وصانده في طريقة مطعم للملونات ، فانتفع إليه بدافع الجوع واليأس ، ورغم علمه بارتفاع أسعاره ورأه صاحبه وهو يقف في مدخله أمام ستارة مبدئية فما كان منه إلا أن أنزح الستارة فبدت خرابة ملاء بالنايات في الموضع المد للطعام ، وعندما تسام

الذي لم ينته إلا برحله ، تعيدنا لإنجاز رواية اللص والكلاب وأولاد حارتنا حكايات حارتنا ، وثلاثية الطريق والسمان والخريف والشحات والحرافيش والمرابي وقد لا تتسنى تجربته الجميلة في الرواية القصصية السراب عام ١٩٤٦ وأخيراً ليالى ألف ليلة وليلة والماض في الحقيقة نجيب محفوظ كالعنقاء التي تحترق كل مرحلة ثم تولد وتتجدد من جديد من زحام وركام الرماد ، وهذا هو سر عبقرية الروائية الإنسانية ، وسر إضافته للسرد الروائي العالي شكلاً ومعنى .

غير أن فئة عدة إشكاليات نقدية وفكرية وجمالية يجب التصدي لها قبل أن نحاول حصر وتحليل نماذج دالة من نصوص (أحلام فترة النقاها) . والسؤال الأول يتعلق بالاستمرار المشروع هل هي أحلام . . أحلام يعيشها القارئ ، أم هل هي أحلام يظنه أم هي نوع من استعادة الذاكرة حول حياة الصبي والطفولة والأهل والعشيرة ، أم خلق أحلام تشبهه بوعي وبصورة نافذة مع هوم الواقع . أم أنها وكما في (أصداء الصورة الذاتية) عبارة عن تداعيات حلمية متدفقة لا مئة تنمو مخالفة من ذاكرة تخيل روائي عظيم وإنساني كتجيب محفوظ له رؤية ذات شمول حتى تتجاوز المحدود والممكن والنزلي والاحظي الآن لتبهر في اللا محدود والمحتمل والكلبي والأبدى السرمدي اللانهائي ؛ حيث تتخلق رؤى عينية ، تأملات صوفية .

واستبصارات وتحليلات عن مخالطة وفنية ومكر وتحولات الواقع والذوابع الحياة وما فوق الحياة ، الإنساني والإلهي العيني والوهمي الظاهر والباطن النسبي والطلق الواقعي والتخييل .

وقبل أن نحاول قراءة وتحليل هذه النصوص التجريبية نكتفي بالقول إن التفسير النقدي لهذه النصوص - المخالفة - الأحلام لابد أن يقرن للنهج الواقعي ، الجنائي والتفسيرى والفكرىي ببحوث . . واكتشافات علم النفس التحليلي والوجودي والفني . فحقن أمام انطباعات وتأملات وهوسات وخلق بين يفتلة وعمق العقل الواقعي للتدقيق لهذا الشبيخ .

مراجعتها كل مرحلة من الزمن فلا شيء مطلق جامع مانع لا يناقش، لكن الحقيقة نسبية ومفهوم الإنسان عنها يتحول ويتخلق ويتشكل مع تجربة الإنسان وسيطرته على قوانين الواقع حتى وهو في الآخرة.

وفي نص حلم ٢

ترتفع نبرة تصعيد كرامة الإنسان مهما هان شأنه نحن أمام سطح سفينة يتوسطه عامود مقيد به رجل يلتف حوله حبل من أعلى صدره حتى أسفل ساقه وهو يحرك رأسه بصنف بمنة وبسرة ويهتف من أعماقه الجريحة. متى ينتهي هذا العذاب ويتساءل البعض من فعل بك ذلك؟

فيجب الرجل المنضب.. أنا الفاعل وهر العقاب الذي استحقه عن ذنب الجهل، رغم أنه ذو حلم وخبرة إلا أنه قد جهل أن الضنب استمداد في كل فرد غير أن الأخطر هنا والأكثر أممية هو جعله أن أي إنسان له يمكن أن يخلو من كرامة مهما هان شأنه. فالجهل وعدم الاعتراف بكرامة الإنسان يرضاهن أبداً وفي كل نظام للعذاب والامتهان الأبدى.. هذه بصيرة نجيب محفوظ الإنسانية المتممة لكبرياء كرامة الإنسان ورفضه الجهل وتقديسه لقرح وبهجة المعرفة.

ويصعب الإلمام بتطبيقات نقدية لما أشار إليه نجيب محفوظ من محاور وقضايا وإشكاليات حياتية وكونية وإنسانية، لذلك فكتفتي بعدة أمثلة. أبرزها محور الجنس ومحور الحب ومحور الموت ومحور القمع ومحور الحب والسخرية من جوهر الملهة والمأساة الإنسانية، ونهاية الجهد والعمر في اللاشيء.

١- الجنس وشهوة المعرفة والحياة . في حلم ١٦٤:

هذا بيت صديقتي الست (ح) وقالت لي ابنة أختها إنها عند الدكتور وأرادت أن تعد القهوة، فأمسكت بيدها وجلبتها إلى جانبي وأوحى لنا خلو المكان بمألوحي وإذا بالست (ح) تقلبنا فتغير وجهها وقالت للفتاة ارجعي إلى أمك في الحال وخذيتني بنظرة حجرية وغادرت المكان وأمطرت للسماء.

الرواية.. قضايا وإفاق

ماذا جرى قال له أسرع إلى كياجي الشباب، لمك تدركه قبل أن يسقط، لم يضع وقتاً فرجع إلى ساعة الميدان ولكنه لم يجد الدراجة والصديق. وليس صعباً تفسير أعماق النص هنا، فتن أمام أبواب مغلقة تحرم الإنسان الطعام لدخله المحدود، والرمز المخال للصديق الجالس عند ساعة الميدان - الزمن الحاضر - يستمع للنسبحة، يترك أداة السعي الرمز (العجلة) ويبلغ به اليأس من ارتفاع الأسعار، فيقتحم مطعم المائتات.. فيفاجأ بخراقة ملأى بالنفائات، لقد تلاشى حلم الصعود الوهمي.. مطعم المائتات فلا يبقى إلا طريق المستقبل حيث كياجي الشباب. لكن عيئاً، قد فات الزمن (ساعة الميدان) تلاشت الدراجة والصديق ولم يبق إلا الضياع والجورع.. إن نجيب محفوظ صاحب الروية والتنبؤ عن كوارث الهزيمة في ثروة فرق النيل وميرامر.. يدق الآن في حاضرنا وفي نهاية عصره ناقوس الفطر الاجتماعي ويرى في هرولة وعشوائية حياتنا واختلالها في مرحلة التحول.. أخطار محققة يدفع ثمنها أولاً وأخيراً الشباب رمز المستقبل.

وفي نص حلم ٩٠

يفتضل الشيخ محرم أساذ الرواة القديم في اللغة والدين، ويبلغه أنه قادم لزيارته، ورغم أن الراوية شاركه في تشييع جنازة أستاذة منذ حوالي ستين عاماً فهو لا يشعر بالدهشة، وجاء الشيخ بلحيته وقطانته الزاهي وكان يحمل لفافة ودفاً وقال دون مقدمات. هناك ناقض العديد من الرواة والعلماء، ومن حوارى معهم عرفت أن بعض الدروس التي كنت ألقها عليكم يحتاج إلى تصحيحات لقد دونت التصحيحات في الزرقة وجنتك بها. قال ذلك ثم وضع لفافة الورق على الخوان وذهب. والرمز الدال المرشح هنا ليس من الصعب إدراكه، فمدرس الدين واللغة العربية يعود لتلميذه بعد أن توفي منذ ستين عاماً وفي الآخرة عايش وحاوِر الرواة والعلماء والفقهاء ليحدث تصحيح دروس الدين واللغة العربية.. فالمعرفة والدين والحقيقة والطمح يجب

فوجدتها خالية تماماً وغارقة في الصمت وأصابني القزع دقيقة ثم استيقظت ذاكرتي فتذكرت أنهم جميعاً رحلوا إلى جوار ربهم وأنتى شيعت جنازتهم واحداً بعد الآخر. فهل بعد هذا تطليق عن مدى عمق بسيرة نجيب محفوظ وشقايتها وكم أنا حزين وحاولت خلال صلبه على فراش الموت أن أكتب أكثر من مقالة أتوحد فيها مع وحدته وغربته انتظارك لقضاء الله ومفارقة الحياة التي أحبها نجيب محفوظ كما لو يحبها من قبل أو من بعد إنسان عرفه.

محور القمع

هي نصوص مباشرة التطبيق على أوضاع سياسية غاية في الصراحة والحيادية تؤكد صلابة نجيب محفوظ في رفض القمع والاستلاب.

حلم ٢٠٥

رأيتني أشاهد دورية من الجنود الأجانب لفرضيتها. بحجر وصعدت إلى السطح وعبرت إلى سطح الجيران وهبطت السلم لأهرب من باب البيت فوجدته مسدوداً بجنود شاهري السلاح

وفي حلم ٩٠

يقول نجيب محفوظ في صورة مجازية ساخرة تم بناء البيت فكان تحفة معمارية جاء إليها الناس من جميع الأطراف وكل يأمل امتلاكها وكثرت المساومات واشتد الجدل حتى شق الجموع عملاق وهو يقول بصوت جهير: إن القوة هي الحل ووجع الناس إلا واحداً تصدى له فقامت بينهما معركة حامية حتى تمكن العملاق من توجيه ضربة إلى رأس خصمه فهوى فاقد الوعي ثم اتحم العملاق البيت وأغلق البيت بإحكام وتمر الساعات فلا يفتح في البيت منتفذاً إبقاء للانتقام أما الواقفون في الخارج فلم يأثروا بحركة مجدية وكأنهم في الوقت ذاته لم يتفروا.

حلم ١٠٠

وهذه صورة عن غياب القانون ولا معقوليته في مصر المحروسة... حيث يحكم بالإعدام على المتفرج في المحكمة ولا يعبأ أحد براحته غير أنها

فأشقت على الفناء وغادرت البيت مستهيناً بكل شيء واخرقت الممر وأنا أناديها، وبعد حين سمعت صوت الميت (ح) يناديني وغرق ثلاثتنا تحت الممر.

٢ - الحنين للحب الأول والحنى القديم أيضاً :

ميدان المستشفى بالعجاسية شاهد أول لقاء مع الأنسة (ر) واشتعل الحوار بين الحب واليأس حتى حسمته بقولي : الحب وحده لا يكفي، وكان اللقاء الثاني في جزيرة الشاي ولكنه كان مع الأرملة (ر) التي قصدتني لخدمة تملق بوظيفتها وأيقظ اللقاء العواطف الكامنة فتطرق الكلام إلى حوار بين الحب واليأس من ناحيتها حيث كانت ترضى أربعة أبناء وحسمت الحوار بقرنها إن الحب وحده لا يكفي.

٣ - الموت :

يتصاعد عبر أحلام نجيب محفوظ نغم حزين شاعري فلسفي عن حقيقة الموت ورحيل الأخوة والصحاب والأصدقاء يشكل ألعانا غاية في الشغافية والإشراق الصوفي.

في حلم ٢٠١

ياله من بهو عظم يتلأأ نوراً ويتألق زخارف وأنواراً وجدنتي فيه مع إخواني وأخواتي وأصامي وأخوالي وأبنائهم وبناتهم، ثم جاء أصدقاء الجمالية وأصدقاء العجاسية والعرافيش وراحوا يفتنون ويضحكون حتى بحث حناجرهم ويرقصون حتى كلت أقدامهم ويتحابون حتى ذابت قلوبهم والآن جميعهم يرقدون في مقابرهم مخلفين وراءهم صمداً ونذيراً بالنبيين وسبحان من له الدوام، وتبلغ الشغافية والإحساس بالموت ذروتها عند نجيب محفوظ في آخر حلم كتبه ونظر بعد رحيله الناجع وفيه يتنبأ بموته.

حلم ٢٠٦

رأيتني أعدد المائدة، وللودعون في الحجرة المجاورة تأتيني أصواتهم أصوات أمي وإخواني وفي الانتظار سرقتي النوم ثم صحوحت قائلاً الصبر، فهرعت إلى الحجرة المجاورة لأدعهم

المعنى والجوهر للحياة والأدب والفن ورحلة الإنسان المصري والإنسان في العام من المهد إلى اللحد بجانب نصوص من الأحلام، تؤكد في معانيها وحدة الشيخوخة والوهن والمرض ومعاناة عدم القراءة ونذر نهاية العمر. وحصاد طائر الموت المخال، وعيب الفن والرواية وانتهاء العمر.

ولعل الإضافة للأدب العالمي الإنساني بسياقه وتكوينه المصرية الحضارية هو عديد الأحلام التي صاغها أو أملاها نجيب محفوظ في نهاية عصره الممتد الطويل. . حيث يتحدث في شجن عن صباه ومفوقته وثورة ١٩١٩ والبيت القديم والمعنى القديم والأصدقاء القدامى ويقدم نشيداً مجسداً بالصورة لمصر في ثلثي قرن بكل بريقها وشجونها وانكساراتها وتناقضات نظم الحكم التي هيمنت عليها فأسلمتها إلى العجز والفساد والتسوية في كل مجالات الحياة، ومعاناة العقم السياسي، كل هذا وأكثر من هذا لرسده بدأب وعمق ووعي بصيرة هذا الكاتب المعقري الإنسان.

في حلم ١٨٢

يلخص نجيب محفوظ في ومضة إشراقية صميم علاقته بمدينته وحاضرتة القاهرة يقول (قال صديقي وأستاذي وهو يودعني رحلة طيبة وإن شاء الله تمر على هدفك، وسرت وانهاالت على الخواطر الجميلة التي انعكس جمالها على روحي فتحن قلوب المحسنين على قلم أشعر بحاجة إلى غذاء أو شراب أو لباس ولكنني لم أنس مدينتي طوال الوقت وأخيراً رجعت إليها فأنايتي صديقي وأستاذي هل وجدت هدفك فأجبتني سأجده هنا بين الآلام والآمال ولكن ببصيرتي الرحالة وبصيرتي المقيم). نعم فنحبيب محفوظ حقق مشروعه الروائي العالمي من خلال دراسة تراثه وتاريخ الرواية المصرية ثم الرواية العالمية غير أنه صاغ تجربته ومشروعه الروائي هنا في الحارة المصرية. ويتذكر ماضي ثورم ١٩١٩ أبداً نجيب محفوظ مع

حبه الأول

تحمل دلالة أبعد، فالإنسان مدان أبداً. أمام آليات القمع.

يقول نجيب محفوظ (هذه محكمة وهذه منضدة . يجلس عليها قاض واحد وهذا موضع الاتهام يجلس فيه نفر من الزعماء وهذه قاعة الجلسة، حيث جلست أنا متشوقاً لمعرفة المسئول عما حاق بنا، ولكني أحبطت عندما دار الحديث بين القاضي والزعما بلغة لم أسمعا من قبل حتى اعتدل القاضي في جلسته استعدداً لإعلان الحكم باللغة العربية فاستدترت للأمام ولكن القاضي أشار إليّ أنا ونطق بحكم الإعدام فصرخت منيها إياه بأنني خارج القضية وأنني جئت بمحض اختياري لأكون مجرد مترج ولكن لم يبق أحد بصراحتي.

وتهيم ذكرى أستاذ نجيب محفوظ - الشيخ العظيم مصطفى عبد الرزاق أبرز رواد النهضة الفكرية والذي درس له الفلسفة الإسلامية وقام بتعيينه في وزارة الأوقاف، تهيم ذكراه على ثلاثة أحلام تلخص في دلالة مركزة تاريخ وتراث هذا الفكر والموقف التنويري المصري في الربع الأول من القرن العشرين.

ونختار كمثال حلم ١٣٣

هذا ميدان الأوبرا وفيه أسير متجهاً نحو مقهى الحرية، فأدهشني أن أجدها خالية من روادها اللهم إلا شخص منكب على قراءة أوراق مبسوطة بين يديه وسرعان ما تبين لي أنه أستاذي الشيخ مصطفى عبد الرزاق فأنشرح صدرى وانفجعت نحوه مشتاقاً إلى لقاء حميم، غير أنه التفت متجهاً فهبط قلبي وأشار الأستاذ نحو الأوراق وقال لي: آسف إنه قرأ أسامي بين شهود الإثبات فلم أدر ماذا أقول ولا كيف أعترض.

غير أن ثمة جوانب رحبة أخرى أهم في أعماق (أحلام فترة النقالة) تتجاوز الهم السياسي والحياتي كمعطي جاهز مباشر لتبرز بين الحين والآخر روى وتأملات فلسفية عميقة وجديدة خاصة بالنظومة الفكرية المتسقة لنجيب محفوظ عن

فى حلم ١٩٢

هذه حديقة الحرية التى تروى أزهارها بدموع
المشتكين وأنا أتجول فى جنباتها بين أمات الحب
وهتاف الماضين وقد عاهدت نفسى على أن أزود
النسيان عن الحب والنضال .

وهكذا يفرق ويستوعب القارئ فما بالك بالنقاد
النبير فى دنيا نجيب محفوظ تلك الدنيا الواقعية
الأسطورية العجائبية التى أبدها فى نهاية عمره
فى أفق الخطاب الأدبى المصرى المعاصر
والإنسانى العالمى دنيا (أحلام فترة النقاهة) وكانت
بلا جدال استكمالاً لشهادته على وقتنا السياسى
والفكرى والأدبى والثقافى والفنى والأخلاقي . .
وأيضاً تحمل فى جسدنا السرى رؤيته الفكرية
الشمولية والتى تتجاوز كل وضعية مادية عن
تراجيدنا وملهاة البشر من خلال نبض الحارة
المصرية وأبناء الطبقة المتوسطة الذى هو ابنها
الشاطر الذى أدرك واستوعب نبيلها ودناءتها
ثورتها ومساومتها ، خير أنه لم ينس حرافيش
أحياء الجمالية وثثار وضار الأرض فى سمعهم
الممدود من أجل مواصلة الحياة تحت أسفل السلم
الطبقي للقاهرة الوثنية قاهرة رجال الأعمال وحلف
السلطة مع الثورة والإعلام ، عام ٢٠٠٦ .
ومع ذلك فليسمح لى القارئ أن أقوم معه بتأويل
أهم أحلامه والذى أملاه قبل النهاية المفجعة .
وهو نص حلم بالغ الدلالة والرمز المجازى وعميق
المعنى والبلاغة وإنشائى ومقدح حزين وآسيان
والروائى العظيم وتحت وطأة نذر النهاية وحرمانه

من شهوة الحياة . . يلقى نظرة متشائمة على جدوى
وعيث ترائه الروائى المجيد وي طرح سؤالاً يورق
القارئ والنقاد ، هل ما أبدعته من رواية لا شيء
وهل هو باطل الأباطيل ، الكل باطل .

حلم ٢٠٢

يقول نجيب محفوظ وكأنه صوت الزمن والأبد
(تأبطت الجميلة الشابة ذراعى ووقفنا أمام بياع
الكتب الذى يفرش الأرض بكتبه ورأيت كتبي التى
تضلل ممسحة كبيرة ، وتناولت كتاباً وقلبت غلافه
ففرجت بآبئى لم أجد سوى ورق أبيض فتنازلت
كتاباً آخر وهكذا جميع الكتب لم يبق منها شيء
واسترقت النظر إلى فتاتى فرأيتها تنظر إلى برءاء .
ألم أقل للقارئ مراراً إن هذا الشكل التجريبي
العجائبي للكتابة السردية الذى يبدو وكأنه عفوى
ينطوى على عمل مركب يقوم على النظام والأمانة
المطلقة ويجرد الموضوع والحدث والشخصية
والفعل الإبداعى من حدود آنية اللحظة إلى أفاق
المطلق الرحب ومذاهب إلى اللانهاى
واللاشخصى ، والمرد هناك يسير فى خط مطرد
مستقيم بل هو أقبه بارتقاء الأمواج على الشاطئ
وانسحابها عنه ويشمر هذا التكتيك نصاً متوهجاً
محموماً ولكنه مكتوب بدقة ورهافة فى النهاية
استكشاف وتأويل للمسكوت عنه والمضمر لأسرار
الوجود والزمن والتاريخ الخاص والعام والموت
والعدم وفى البحث عن معنى ومهزلة تراجيدى
الإنسان من المهد إلى اللحد ■

أحلام فترة النقاة آخر أشكال السرد لنجيب محفوظ "قراءة نفسية"

د. خالد محمد عبد الغنى

من لم يلق على إشارتنا لم ترشده عبارتنا
(أبو منصور الحلاج)

مقدمة:

حين تحاول الوقوف في رحاب نجيب محفوظ، وأمام إبداع "أحلام فترة النقاة" كونه شكلاً جديداً من أشكال السرد الأدبي، وإعجازاً آخر يضاهي لنجيب محفوظ فلا بد أن تلقى، وهذا ما عشتة منذ أن بدأت أفكر في هذا الوقوف في تلك الرحاب وبخاصة عندما تذكرت قول الناقد الأدبي الكبير عبد الرحمن أبو عوف: "إن هذا الشكل التجريبي للكتابة السردية الذي يبدو وكأنه عتوى يلقى على عمل مركب يقوم على النظام والأمانة المطلقة ويحرر الموضوع والشخصية الحدث / الفعل الإبداعي من آنية اللحظة وصنوبرها إلى آفاق المطلق ومذاهب اللاتنهائي والأشخصي، والسرد هنا لا يسير في خط مستقيم بل هو أشبه بارتقاء الأمواج على الشاطئ والمصاحب لها، ويشير هذا التكليف لصفاً متوهجاً مصموماً ولكنه مكتوب بدقة ورهافة، وهو في النهاية استكشاف وتأويل للمصنوع عنه والمضمر لأسرار الوجود والزمن والموت والعدم وفهم البحث عن تراجيديا الإنسان من العهد إلى العهد (١)". وهذه الكتابة الإبداعية التي تأخذ في رأينا شكل آليات إخراج وعمل الحلم إذ يكتب نجيب محفوظ إبداعاً جديداً يشبه شكل الحلم من حيث مضمونه - محتواؤه - وطريقة إخراجها - التي توصلت إليه نظرية التحليل النفسي على يد مؤسسها سيغموند فرويد Freud حيث تعتبر تلك النظرية أن للأحلام شكلاً ومضموناً له دلالاته الخاصة - ويضربنا هنا اعتراف نجيب محفوظ عن نفسه بأنه لم يقرأ كتاب تفسير الأحلام لفرويد والذي ترجمه العربية العلامة والفيلسوف والمحلل النفسي مصطفى صفوان - ومحاوئين من جانيها - وتأمل أن يحالفنا التوفيق - التوصل إلى أن نجيب محفوظ يصدر عنه إبداع هذا الشكل الفني الجديد كما يصدر اللون عن الشمس الذي يأخذ ألواناً متباينة خلال فترة النهار. فلي الصباح بكون لون الضوء مختلفاً عن وقت الظهيرة وأيضاً عند لمحات الغروب، فقد كتب نجيب محفوظ روايته التاريخية في البداية، ثم الرواية الواقعية، ثم الرواية الرمزية وأخيراً الأحلام - ذلك الشكل واللون الإبداعي الجديد - وخطتنا في قراءة أحلام فترة النقاة ستقوم على اعتبارها شكلاً أدبياً جديداً وليست أحلام باهى من نوعها أحلام النوم أو أحلام اليقظة، وقد غلب على هذا الشكل من الإبداع أنه كتابة أدبية رائعة محملة بكل ألوان الصور البلاغية والتعبيرات العاطفية والرمزية والصوفية التي تتناسب المرحلة المصرية التي بلغها نجيب محفوظ، وقد صيغت تلك الكتابة الأدبية وفق آليات إخراج الأحلام من حيث الرمزية الدالة على نجيب محفوظ، والتكليف والإيلاج، ومنسجت عن رمزية المرأة باعتبارها الحياة / التي تتفق مع عقيدة روية نجيب محفوظ، ومعمدين في دراستنا الحالية على التحليل النفسي، الذي لم يعد مجرد كشف عن الصراعات النفسية أو المد التلقيدية الموجودة في العمل الأدبي بقدر ما عليه أن يوضح وأن يصف لغة العقل الباطن الرمزية وما لها من خصائص أصيلة، وأن الظاهرة النفسية والدال قد انتقيا من البيولوجيا لتشكل إلى عالم السيميولوجيا - علم المعاني - فالعمل الأدبي أصبح يمثل الخطاب الشرعي للظاهرة النفسية، وأن التحليل اللاكائي - نسبة إلى جاك لاكان - للأدب قد تأسس وفقاً لبنية ذلك الخطاب من خلال التفسير البنيوي للإستعارة والتكثيف، تلك التي تمثل اللعب البشري من خلال الرمز أو العلامة، حيث تتجسد البُنى التي عبر بنية اللغة بدءاً وعودة، وعودة وبدء في علاقة توسيطية بين وجهي الظاهرة النفسية وهما الشعور واللاشعور، وعلاقة توسيطية بين وجهي اللغة وهما الدال والندلول ليصل إلى نتيجة مؤداها أن المرسل يتلقى من المستقبل الرسالة التي أرسلها إليه في شكل معكوس وأن الرسالة دائماً تصل إلى مقصدها (٢). وفيما يلي نقدم الدراسات السابقة التي تناولت أحلام فترة النقاة سيواء من منظور علم البليغ والخطب النفسي أو من منظور النقد الأدبي.

الزمن وأن يختزل خمسين عاما ليتواصل الحوار: خطاب العقاب من أسبوع والغراق ب من نصف قرن والرد الموجل "الآن" (٤).

ويقدم محمد المهدي دراسة حول الأحلام بعنوان إبداعات الخريف عند نجيب محفوظ، يتناول فيها الإبداع الأدبي والجنون والطموح وعلاقة محفوظ برموز السلطة ورموز الدين، ويقول: "نجيب محفوظ قد تجاوز الرابعة والتسعين من عمره وما زال يبدع، وإبداعه في هذه المرحلة غاية في التجريد والمرونة والعمق وسرعة الإيقاع، وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتأمل على المستوى العلمي والأدبي والإنساني، فعلى المستوى العلمي كيف ننصوّر هذا الإبداع بتلك الموصفات في وجود مرض السكرى الزمن وتصلب شرايين المخ بسبب السن وبسبب السكرى وضعف البصر وضعف السمع وغيرها من المشاكل التي تتوقع علمياً أن تؤثر على كفاءة المخ خاصة في وظائفه العليا التي تقوم على التجريد والاستنباط والتفكير الرمزي متمدّد المستويات والإخراج الجمالي الأدبي للفكرة في أثرى صورها وبزقاع سريع يكاد لا يبلغه شاب في العشرين ويروح مرحلة وساخرة وموجهة وموقظة. وما هو سر الدافعية التي لا تهدأ، بل تدفع دائماً نحو الإبداع في وقت كل فيه الجسد وضعفت كل الحواس حتى أنه كان يكتب ويده مضطربة الحركة بسبب إصابة عصب اليد في الحادث الذي تعرض له، وهو الآن ما زال يكتب على الرغم من أنه لا يرى ما يكتبه بسبب ضعف حاسة البصر. وعلى المستوى الأدبي ننظر وتنمجب: كيف يستطيع شخص قد تجاوز التسعين أن يتشغى فناً أدبياً جديداً وهو الأحلام يسقط عليه كل هذه الجمال الأدبي وكل تلك المعاني العميقة؟ وعلى المستوى الإنساني لولا استخدامنا مصابات البشر المادية لتساءلنا ببساطة: وماذا يريد الرجل أن يقول بعد الذي قاله، وماذا يريد أن يبلغ بعد كل ما بلغه وماذا يريد أن يأخذ بعد كل ما أخذ؟ ويحدد هدفه دراسته بأنها لن تقوم بتفسير أحلام فترة النقاہة للأستاذ الكبير نجيب محفوظ، وإنما سيؤمّن براءة

أحلام فترة النقاہة في ميزان الدراسات النفسية: في دراسة بعنوان أحلام نجيب محفوظ هل تعد من قبيل المقامات... أم هي أحلام يقظة؟، يقول يحيى الخاروي: "أما حول كيفية تعامل التحليل النفسي مع هذه الأحلام؟ للأسف، إن التحليل النفسي على ما له من سمعة وغواية أعجز عن أن يتعامل مع هذه الأحلام، التحليل النفسي أرقى قليلاً من تفسير ابن سبرين؛ لأنه أقل حصصاً في تعميم وترجمة الرموز، ثم إنه لا يقوم بتحليل حلم منفرد إلا في سياق الدعاوى الحر (وفي النقد الأدبي في سياق كلية النص)، وكل هذا تأليف لاحق لا علاقة له - عادة - بالحلم. الحلم يعد الاكتشافات الفسيولوجية ودراسات التعلم والإبداع الأحداث هو أهم وأكثر دلالة وأعمق توضيحاً من كل ما جاء في التحليل النفسي الكلاسيكي مما لا مكان لتفسيره، ولا أخفى عليك أنني تصور أن نادداً من هواة التحليل قد ينمر إلى علمه ما يرجحه فرويد بالنسبة لأحلام الطيران من مغزى جنسي مباشر، فيترجم - مثلاً - نهاية حلم من أحلام نقاہة شيخنا إلى هذا المفهوم الجنسي تصفاً (٣). وفي دراسة أخرى قام فيها بتحليل دلالة المكان في أحلام فترة النقاہة ولكن الدراسة حملت عنوان "إبداع الحلم وأحلام المبدع" وتعرض هنا لرواد من الإحلام التي قام بتحليلها وهو الحلم رقم ١٤٤: "تطورت في ظلمات الماضي فرائيت وجه عبيتي يتألق نوراً بعد أن دام غيابها خمسين سنة؛ فسلّتها عن الرسالة التي أرسلتها لها منذ أسبوع قالت إنها وجدتني مغممة بالحلم، ولكنها لاحظت أن الخط الذي كتبت به يتم عن إصابة كاتبه بداء الخوف من الحياة، وبخاصة من الحب والزواج، ولما كنت مصابة بنفس الداء فقد صدفني عن الذهاب إليك وفكرت في النجاة فلتذت بالفرار".

كيف عرّى محفوظ الخوف من الحياة ومن العلاقة بالآخر (الحب) هكذا وهو في هذه المرحلة مع كل الإغافة والصعوبة كيف كتبت الزمن قفراً عبر نصف قرن كيف صمم هذا الخوف بين الطرفين بهذه البساطة كيف كان الهرب من الحان في مولجة هذا الخوف للتبادل! نخرج نجيب محفوظ أن يلقي

يقول: "وما أن بدأت التفكير - بقصد تحليل أحلام نجيب محفوظ الواردة في الكتاب - حتى أسباني الفرع، فقد وجدت نفسي أسير في عكس الاتجاه الذي يسلكه الكيمائي الذي أحبه وأق في، وبدلاً من تحويل القرباب إلى ذهب أحول الذهب إلى قرباب... قرباب تفكيك 'الرموز' وتعريفها، أي نزح سحر الفن عنها، فمن الصواب أن نتكلم عن سحر الفن، بلى، هو ذلك، سحر الفن، الذي كنت على وشك الإجماع في حق نفسي تفكيك رموزه وتعريفها وأنا أشرح في الكتابة عن أحلام فترة النقاة" وهو جرم لا ينبغي إقراره، من أجل الحفاظ على أهم ما يمنحه الفن، أي التأثيرات الوجدانية القادرة على الارتحال بنا إلى احتمالات لا نهائية من الإيهامات، وزخم الصور، ومحيطات الرموز، وما هي بمجرد أحلام نعم لقد استخدم أستاذنا الكبير أهم خصائص الحلم في صياغة نصوصه السردية تلك، من تكثيف شديد يضمن في إيجازه سعة هائلة من الأفكار والمحتوى والمادة النفسية، والتحويل الذي يموه الرئيس ويبرز العارض، والتصوير الذي يعرب عن مقاصد الكلام الخافية بمشاهد ورموز مخفية في المشاهد، ورفع الحواجز بين الأزمنة والأماكن ليكون هناك زمن واحد وحيد هو حاضر الحلم السرد، واعتماد اللامعقول، والاجتماعي، كل ذلك يوهم بأننا نقرأ أحلاماً، لكنها ليست بأحلام، وتحديداً ليست بأحلام نوم، وقد أوضح الأستاذ ذلك عندما صرح به (٧).

وفي دراسة محمد مسير عبد السلام يقول: "إن مفهوم الحكمة عند الأديب الكبير نجيب محفوظ يعود تكوين التوجهات الفلسفية الإنسانية بشكل يكتسب فيه الدلول الثقافي الكامن بالظواهر الافتراضية الفريدة والشخصيات كعلامات غير قابلة للاختزال، ويستمرض بعض الأحلام محاولاً تأويلها حسب اتجاه ما بعد الحداثة ليصل إلى ثراء النص المحفوظي وقابليته للكثير من التأويلات الممكنة (٨).

وحديثاً ظهر مقال لعبد السلام الشاذلي بعنوان: "مع

الحلم ثم يترك الأفكار تتداعى بحرية وأحياناً بدون ترابط حول رموز الحلم، وبما أنها تتداعيات الشخصية فيمكن أن تتعدد حول الحلم الواحد ويبقى الحلم نفسه قابلاً للتزيد من المروى، وهذه هي عظمة الأدب الرمزي وعظمة ما كتبه نجيب محفوظ (٥).

• أحلام فترة النقاة في ميزان دراسات النقد الأدبي: ونطالع جمال قصاص وقد كتب عن "أحلام نجيب محفوظ" يقول: "... وفي هذا الجو تحضر الأنتى بشكل مكثف في معظم الأحلام، ويتكشف نزق محفوظ وولعه بها إلى حد «الشقاوة» خاصة في مراحل الصبا والشباب...، وبحكم آلية التعويض والاسترجاع التي يفرضها الحلم، تتعدد صورة الأنتى في أحلام النقاة، فهي الحبيبة والزوجة، وهي المشيقة، وهي الغانية بائعة الهوى، وهي اللصة التي تمرق الجيوب والقرطب، وهي الشريدة الضائعة الساقة من غريال الواقع والحياة. وهي الصديقة والزمنة، وهي الأخت والأم، وباستثناء صورة الأنتى الأم والزوجة والأخت تبدو صورة الأنتى - في معظم الأحلام - مضطربة ومشوهة، بل أحياناً مبتذلة، لكنها مع ذلك تمتلك القدرة على الإغواء وإثارة الشهوة... في هذه الأحلام وغيرها نلاحظ أن الحب وصهرات الجسد ترتبطان دائماً بفكرة المطاردة والملاحقة وبخاصة من رجال الفرطة والأمن، وتكرر هذه الرمزية بهواجس وروى مختلفة، وكأنها تلح لإسقاطات سياسية معينة، فطاردة وملاحقة الحب ولحظات اللذة العابرة للكان، وفي أضيق مساحة للحلم، تعنى حصاراً ونفياً كينونته على شتى المستويات، أنصور أن شهوة الحلم لدى محفوظ بخاصة في سنه المتقدمة تستدرجه بشكل لا إرادي إلى منطقة اللذة الحسية، والتي أصبح بحكم هذه السن يصعب تحقيقها وإرواها. لذلك كان هذا الحضور المكثف لتساقه وذكرياته وشلحاته معين نوعاً من التعويض، وفي الوقت نفسه نوعاً من البحث عن سلطة مفقودة، أو بمعنى آخر سلطة محرمة (٦).

وفي الوقت نفسه نقرأ لمحمد الجيزي الذي كتب

تردد كلماته الألوفا مؤلف النص، حامل الكلمات، كاهن وساحر القبيلة، وأنه يحاور، ويجادل، يغير، ويبدل، ينسج خيوط الحكى والحكايا، ويقاقل غانية الأسئلة والتساؤلات، ويقاقل غانية الوجود، غانية المعنى، مثيرة الدهشة والشهوة والبهت وراء المجهول الوجودى فى الكلمات والأشياء والمعانى والوجود والإنسانية. هى إيزيس التى تخصب الكلمات، هى غانية لذة النص ودفء الإثارة العقلية، ويهمس الحالم الرأى ويشفق على ابتلاكه بغواية الكلمات والأشياء، فىأمر الرجل الذى تردد كلماته الألوفا بالستر، فليس كل ما يعرف يقال، والحقيقة «أمرأة» مرة، وأفة حارتنا التسيان فهى لا تحتمل غواية غانية الكلمات وفوضى التساؤلات وتخشى حرافيش المعانى، فالكتابة ابتلاء لكل ما هو ألوفا وأثيف ويقينى، يهمس فى أذنه بالستر لأن غوائى الأسئلة تخاف حارتنا من غزلها فمن ابتلى بداء الكتابة فعليه بستر المعنى خوفا من صلب التايوهات ومصير العلاج ولأنه الرجل الذى تردد كلماته الألوفا الذى يعرف سر الكلمات ويمتلك شفرات سحرها، ومفاتيح بوابات الدوال، والدلالات والإشارات، والسياقات، فهو يعرف أن الستر قلب الغواية، والفموس وسحر اللفظ والمجاز أبو المعنى فيجب نصحه هل ثمة ستر أقوى من ملابسها؟ فهل أقوى من ستر غواية اللغة بالحكى، الرواية، والتلفظ بقصر عن المعنى، فهل ثمة ستر فى ميدان محطة الرمل المزدهج بالبشر أقوى من ملابسها «كلباتها»؟ (١١).

• تعليق عام على الدراسات السابقة :

من خلال استعراض بعض ما كتب من دراسات حول كتاب أحلام فترة النقاهة نلاحظ أن هناك احتفاء يقدم رؤى مهمة تساعد فى فهم النصوص من أمثال عبد الرحمن أبو عوف ويحيى الرخاوى ومحمد المخزنجى ومحمد المهدي ومحمد سمير عبد السلام وممدوح فراج النابى، وهناك من أنشد النصوص بتأويلاته مقل جمال قسطنطين، وصحيح أن يحيى للرخاوى أضافته إلى النصوص ما قد يفيد

أحلام نجيب محفوظ" وهو مقال احتفائى يبدو وكأنه كتب على عجل - يتجاوز قليلا الصفحات الثلاث - وقد تناول تأريخا قصيرا لإبداعات نجيب محفوظ وتعريف البلاغة ومظاهرها فى بعض أعماله وخفايا يمرض لأخر ثلاثة أحلام كتبها نجيب محفوظ (٩).

أما دراسة ممدوح فراج النابى والتى حملت عنوان أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ مقارنة نقدية فى البنية التشكيلية والمزمية، ولقد تناولت جوانب تتعلق بالجماليات الفنية للأحلام، وهى اللغة والفكر والرمز باعتبارها القاسم المشترك فى جميع الأحلام، ثم يقدم مجموعة من الأحلام وتطبيق الجاليات الفنية عليها. ويبدو عليها التعمق والجدد المبدول ومحاولة إضاءة الطريق لفهم أعمق للأحلام (١٠).

ويقدم أحمد سعيد مقالاً بعنوان غواية الستر فى «أحلام فترة النقاهة» ويفتح - حسب قوله بعض أحلام نجيب محفوظ ويفتحها بقوله: "هذه محاولة لتحليل بعض هذه الأحلام من منظور المدرسة التفكيكية، فما الحلم فى علم النفس إلا محاولة من العقل الباطن لتفكيك الواقع وإعادة تركيبه وفق منطق جديد. ونعرض له " تفكيك الحلم ١١٨ من أحلام فترة النقاهة" من بين الأشياء «المحطة - الميدان - البشر»، حيث إمكانية التخفى تعجز أمام سحر الظهور، فلا مفر من أن يقع النظر على ساحر الكلمات؛ ويلمح الرجل الذى تردد كلماته الألوفا فى ميدان محطة الرجل، حيث لا نهائية الكلمات والمعنى، وإمبراطورية الرمز، محطة تقاطع، وفوضى الخطوط الرحلية وأثر عصا حراف الكلمات، وفصائية للدلالات، تلك المحطة التى تحمل كل مدارس المعرفة «طبية -أفينا -روعة -الإسكندرية -الجمالية» هنا رمل المعرفة اللاتهاى وامتدادها الدلالى، والزحام دال على تفتتى المعرفة، وغياب المعنى، وفوضى الدلالة، فتختفى قراء وفردية المعنى فى زحمة الكلمات والأشياء، ويلمح الرأى فى ناحية ميدان الكلمات الرجل الذى

للتفاعل الاجتماعي. ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خالية من الرموز، لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قاصراً عن إدراك فحش رغباته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز، أما الراشد فهو على العكس من ذلك يستخدم الرموز في الحلم؛ لأنه يفهم معانيها الاجتماعية، وأكثر إدراكاً لفحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقاً لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر في تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية - كما يعتقد فرويد - ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية (١٢).

• الرمز الدال على شخصية نجيب محفوظ:

في دراستنا بعنوان "نجيب محفوظ وعاشور الناجي" هل كانت الحرافيش سيرته الذاتية "والتي نشرت بجريدة أخبار الأدب المصرية، ودراستنا التي حملت عنوان "نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط الذاتي بمجلة عمان بالأردن توصلنا إلى أن نجيب محفوظ قد استعصر نفسه في شخصية عاشور الناجي بطل ملحمة الحرافيش، وأن الكثير مما حدث له في حياته قد حدث ما يشبهه في شخصية عاشور الناجي، ولقد اعتبرنا ذلك في حينه نوعاً من الاستعصار بالمستقبل والمصير قد أتى من عمق التجربة الإبداعية والإنسانية لدى نجيب محفوظ، وقد كان يشبه في ذلك كبار للتصوفة الذين استعصروا بمصيرهم على أبي منصور الحلاج (١٣)، وعندما قرأنا أحلام فترة النقاة تبين أن هناك مساحة من الرمز الدال على الماضي في حياة نجيب محفوظ كما يتضح وجود بعض الرموز الدالة على بعض الأمنيات لديه في المستقبل وخاصة بعد رحيله عن الحياة "جسداً فقط إذ الخالدون لا يموتون أبداً، وهو كذلك بلا ريب" فكان ذلك باعثاً للبحث عن الرمز الشخصي في أحلام فترة النقاة، ومن ثم منحصر في بعض.

الرواية.. تشبهاً بالناق

باعتباره من أصدقاء نجيب محفوظ وعاشره عن قرب وربما قد تداعى أمامه - نجيب محفوظ - ببعض دلالات ورموز رواياته بما فيها أحلامه، ولكنه هاجم التحليل النفسي وإسهاماته في تأويل العمل الأدبي - كما سبق وأوضحنا في مقدمة الدراسة الحالية - معتبراً التحليل النفسي وقفاً على فرويد وحده، ومتجاهلاً لكل الإسهامات اللاحقة من بعده وبخاصة في التراث الثقافي المصري على أيدي فرج أحمد فرج وعبد الله عسكر وتلاميذهما الذين اهتموا جميعاً اهتماماً عظيماً بتحليل أعمال نجيب محفوظ وغيره من الأدباء - لا يكفي المقام الحالي بذكر تلك الجهود وبخاصة ما كان منها أطروحات جامعية لنيل درجتي الماجستير والدكتوراه والتي حظيت جميعها بمناقشة العلامة حسين عبد القادر وذلك خلال ما يربو عن ربع قرن -، ومحتدداً أن يقوم بمهمة التحليل النفسي بقراءة نصوص أحلام فترة النقاة قراءة تضيف إليها، هذه كانت واحدة من دوافعنا، وكانت البداية، ثم كانت الدراسة الحالية التي بين يديك عزيزي القارئ.

• الرمز وعلاقته بالحلم :

إن رموز Symbols الحلم يتم استيفائها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وهى تلك الرموز الجنسية في الأحلام - التي قال عنها فرويد بأنها تمثل السواد الأعظم من رموز الحلم - هى في النهاية أيضاً مستقاة من ثقافة الشعوب، أى من المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية في الحلم هى رمزية اجتماعية. وإن الحلم هو صورة مخزلة للواقع أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز. وهكذا فإن الرمزية في الأحلام هى وريثة الحياة الاجتماعية التي يحياها الفرد، فهي نابعة من عاداتنا وتقليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التي يعيشها، والتي يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد. فالرموز ليست مورثة تداخل الفرد بل هى نتاج

الجائزة، والذين قسموا الجائزة حولها لقبلة وقتلوا الجميع وتكرروا لفضل وعطاء نجيب محفوظ. كما أن في الحلم تحذيراً من خطورة الإرهاب الذي يدمر كل شيء، وهم في إشارته إلى أن الإرهاب مرتبط بالعوامل الاقتصادية؛ حيث إن الذين هم في حاجة للتبرع "المحتاجين" قاموا بالتفجير، ونلاحظ أيضاً أن نجيب محفوظ قد حذر من الإرهاب وخطورته عام ١٩٩٧ في كتابه وطني مصر حيث يقول: "أشعر بالأسف لتكرار جرائم الرأى، هذا ليس الطريق للتعامل مع الرأى.. إنه لشيء مؤسف جداً ومسيء جداً لسمعة الإنسان في العالم أن يؤخذ أصحاب الرأى.. أصحاب القلم هكذا ظلماً وبهتاناً.. ومن ناحية أخرى فأني أشعر بالأسف أيضاً من أن شاباً من شبابنا يكرس حياته للمطاردات والقتل، فيطارد ويقتل بدلاً من أن يكون في خدمة الدين والعلم والوطن" (١٦).

• الحلم رقم (١٧):

"انتصر العدو واشترط لوقف القتال أن يتسلم تمثال النهضة الذهبي المحفوظ في الخزنة التاريخية، وذهبت مع فريق لنحضر مفتاح الخزنة المحفوظ بالصندوق الأمين، ولما كسنا غطاء الصندوق تبدى لنا ثعبان مخيف ينذر بالموت كل من يدنو منه، ففترقنا وأنا أداري فرحتي وأدعو للثعبان بالسلامة ولتفرق في حفظ المفاتيح (١٧)".

وفي هذا الحلم يرمز نجيب محفوظ لنفسه أيضاً حيث انتصار العدو (قوى الظلام التي أفتت بقتله والذين قتلوا من قيمة جائزة نوبل) أما تمثال النهضة الذهبي المحفوظ (فهو نجيب محفوظ - لاحظ الاتفاق في اسم نجيب محفوظ والصفة التي أوصفها بالتمثال "المحفوظ")، ورمز الخزنة التاريخية هو تاريخ مصر أو تاريخ الأدب، وعندما ذهب ليحضر مفتاح الخزنة أيضاً قم وصفه "بالمحفوظ" (نلاحظ تكرار نفس الصفة "المحفوظ")، أما الثعبان فيرمز لكل الخلفيين الذين يميزون بالحكمة - نلاحظ أن الثعبان يوضع على الكأس كرمز للثعابين والحكمة وإذ ذلك فهو يرمز كشماع على السيدليات -

الأحلام التي تعبر عن ذلك الرمز الشخصي.

• الحلم رقم (١٨):

"هذا مهرجان عظيم جمع العديد من رموز الأمم، وناداني رئيس المهرجان ومسلمي كرة وهو يقول إنها هدية المهرجان لك وهي من الذهب الخالص، وإنهائت على القهاني، ولما رجعت أعلنت نبئى على التبرع بنصف الهدية لأعمال الخير فجاءوا بمنشار وأخذوا بقصمها، ولما وصل المنشار إلى باطن الكرة دوى المكان بانفجار مزلزل وتطايرت شظايا الضحايا من الإنسان والحيوان والنبات والجماد (١٨)".

وبقبل تصوير الحلم السابق منعرض لتفسير قرائناه حيث يقول صاحبه: "كما تكشف بعض الأحلام عن عنف مكبوت - يقصد لدى نجيب محفوظ ذلك المبدع الذي أحب الحياة والإنسان والجماد أيضاً (هذه العبارة من عندنا) -، يتجهر في أقصى لحظات الحلم بالحب والسمادة، فيحولها إلى كابوس ومأساة يتلاشى فيها معنى الحياة ومعنى البشر.. يوجد محفوظ هذا العنف على نحو مذهش في حلم (١٨) ويغفل أني أنه يستبطن لحظة فوزه بجائزة نوبل فأى عنف يضمه هذا الحلم الكابوسي، ألا تعكس ظلاله ما نشاهده من عنف في واقعنا الزاهن؟ (١٨)".

عندما نقوم بالبحث عن الرمز في هذا الحلم نجد أن نجيب محفوظ يستحسن حل حصوله على جائزة نوبل، وأنه بالفعل قد تبرع بالجائزة لأعمال الخير، ويتفقد أولئك الذين شككوا في الجائزة ومدى أحقيته بها، وكأنهم بهذا للتشكيك فيها والهجوم عليها ومن بعد قيام بعض الجهلاء بتكفيره ومحاولة اغتياله قد حولوا الجائزة إلى قبلة تقتل وتدمر بدلاً من أن تقوم بالبناء والتقدم، فكانت النتيجة انفجار عظيم قضى على الإنسان والحيوان والنبات والجماد وكل شيء، وهذا يرمز نجيب محفوظ للجائزة بالكرة، وكأنه جصل على الكرة الأرضية واستكناها، حيث شهرته الطاقية في أنحاء الأرض، والذهب للخالص رمز على قيمة

التفاوت بين الناس، والمتسلطة بالقوانين أو بدونها، ومن ثم البانزلة للشقاق والمصلحة للحروب (١٨). ومن هنا نرى شمولية الرمز لدى المرأة، وإليكم بعض هذه الأحلام.

• الحلم رقم (٩٦):

"أشدت العراك في جانب المازيق حتى غطت ضجته ضوضاء المواصلات ورجعت إلى البيت متعباً، وهناك تأقت نفسي إلى التخلف من التعب تحت مياه الدش فتخلت الحمام فوجدت فتاتي تجفف جسمها المارى فتغيرت تغييراً كلياً واندمت نحوها، ولكنها دفعتني بعيداً وهي تنبهي إلى أن ضجة العراك تقرب من بيتي (٩٦)".

الراوى هنا يرمز لكل إنسان يكدر عبر تاريخه من أجل الوصول لغاياته التي يريجوها، وعندما يريد الراحة ويستمتع بالحياة تقوم الحياة نفسها بتبنيه إلى أن هناك ما يشغل البال ويحذر لعدم تحقيق المتعة المنشودة بقوله: "ولكنها دفعتني بعيداً وهي تنبهي إلى أن ضجة العراك تقرب من بيتي". فتصر تلك الكلمة أي رغبة في الاستمتاع والراحة، وأليست هذه هي الحياة في جوهرها؟ التي تمنحنا السعادة ثم تأخذها فجأة وبدون مقدمات، وكأننا بنجيب محفوظ يستحضر قوله تعالى: "لقد خلقنا الإنسان في كبد".

• الحلم رقم (٩٨):

"من موقفي على الطوار أرسلت بصرى إلى الحديثة من خلال قسبان السور الحديدية، وهناك رأيت مالكة فوادى وهي توزع شيكولاتة على الحبيين فاندفعت جهة باب السور حتى بلغت مدخل الحديثة وأنا ألوث وواصلت الجرى في الداخل ولكنى لم أعر للمحبوبة على أثر هفتت بحدّة لآعنا الحب. وحانت منى الفتاة إلى الخارج فرأيت الفتاة في الموضع الذى كنت فيه وهي تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها، وهمت بالرجوع من حيث أتيت ولكن أقعدنى الإرهاق وطول المسافة وفوات الفرصة (٩٨)".

فى هذا الحلم تظهر الحبيبة / مالكة الفواد،

والحبيين لتجيب محفوظ والذين يتمنى فى أصمائه أن يحافظوا على تاريخه وأعماله ويدافعوا عنه ضد قوى الظلام، وكى مسكون فرحته حين يؤدوا له هذه الأمانة وتلك الرغبة؟ وكى يدعو لهم بالتوفيق فى أداء هذه المهمة له، وتلاحظ أيضاً تكرار لفظ "حفظ" المتعلق مع صفة المحفوظ، ويرمز هذا الحلم بعامة إلى خوف نجيب محفوظ من النيل من تاريخه الشخصى وعدم الوفاء لمعاليه الأدبى والفنى بعد وفاته، ولذلك فهو يوصى أحباءه ومريديه بوصية لطعم يفهمونها ويرعونها حق رعايتها إذ يثبهم خوفاً من التسيان والتجاهل ويطلبهم بحفظ مثاله / تراثه / الذى أثنى صنعه ببراعة فائقة.

• المرأة رمز الحياة:

من العجيب أن يتصور ناقد ما أن المرأة فى أحلام فترة النضال هي المرأة الجسد / الجنس حتى وإن بدت الكلمات توحى بذلك فيقول أن نجيب محفوظ فى رحلته الأخيرة قد غلب عليه الرمز وذلك من الأمور المنطقية والتي تتناسب مع صق ثقافته وتجربته الإبداعية ونزعه للتصوف التى سبق وتناولناها فى كتابات سابقة عنه نشرت بجريدة الشرق القطرية عام ٢٠٠٦، ومن ثم فالمرأة فى أحلام فترة النضال تعتبر رمز الحياة، وما يرشدنا إلى قبول أن تكون المرأة رمز الحياة أن الحياة نفسها مؤنث، وأن الحياة توصف أحياناً بأنها لعب وهذه واحدة من الصفات التى قد توصف بها المرأة، كما أننا نطالع فى صحيح البخارى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أن رسول الله قال: "... فمن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة يتكهنها هجرته إلى ما هاجر إليه. وهنا نلاحظ اقتران الدنيا بالمرأة، إذا اعتبرنا "أو" حرف عطف يفيد الاقتران أو الترتيب، أما المرأة / الأم فهى عند كثيرين ومنهم باخ-أوفن وإيريك فروم رمز لسلطة الأمومة "الماثريركية" المطلقة للحب والخصب والأرض والمساواة بين الأبناء، والأخوة، ونيل الشقاق، وفى المقابل يكون "الأب" رمزاً للسلطة الأبوية "البطيريركية" المكرسة للتراتب

الأحباب متوقعا ذهولا واضطرابا، ولكن أحدا لم يرفع رأسه عن أوراثة فارتدت إلى نفس محيطا تمسا، ولما حان وقت الانصراف غادروا مكاتيبهم دون أن يلتفت أحد نحوى بمن فيهم المترجمة الحسنة، ووجدت نفسى وحيدا فى حجرة خالية (٢٢).

فى هذا الحلم يتجلى التكثيف فى الموضوعات كما يلى: ١- الحنين لذكرياته أيام الوظيفة.

٢- المزملة ٣- الجيل الجديد (الشباب).

٤- الموت. ٥- التجاهل والغبش. ٦- الإحباط.

٧- الاهتمام بالمرأة (لترجمة الحسنة).

٨- الشعور بالوحدة. وهكذا استطاع نجيب

محفوظ أن يقدم تكثيفا رائعا لعدد من الموضوعات

فى حلم واحد، ويكاد كل موضوع منها أن يحتل

حلمًا أو أكثر ولكنها قدرة إبداعية هائلة كانت قادرة

على صياغة كل هذا الإبداع فى شكل حلم نموذجى

لا نشك عندما نقرأه أننا بصدد قراءة حلم مشبع

بالتكثيف.

• الحلم رقم (١٠٢):

أخيرا انتدبت إلى مأوى فى الدور التحتانى من

بيت قديم، ولكن سرعان ما شغقت برطوبته وسوء

مراقبه فسمعت من جديد حتى نلتت إلى الدور

القوئانى وهو أفضل من جميع النواحي، غير أن

السماء أمطرت بغزارة غير معهودة فانسابت المياه

من الأسقف فاضطربنا إلى تكويم المفض وتغطيته

بالأكلمة، وغادرنا الشقة إلى ببر السلم فحضر بنا

ساكن الدور التحتانى الجديد فخرج إلينا ودعونا

بالإحاح وبشدة إلى الداخل حيث الدفء

والرعاية (٢٣).

فى هذا الحلم يتضح التكثيف من حيث كثرة

الموضوعات والرموز الاجتماعية عبر تاريخ مصر

الحديث والمعاصر، وإليك ما يمكن أن نقرأه فى هذا

الحلم من حيث الموضوعات وهى: ١- السكن.

٢- المستوى الاقتصادى المنخفض.

٣- المظفر / الخبز والقرع معا.

٤- السكن للجدد: ٥- الدفء والرعاية.

باعتبارها رمز الحياة أيضا، فالدنيا والحياة تملك أفقده وعقول الناس جميعا، ولذلك يسمعون نحوها بعد أن تغتهم بجمالها وحسنها ومكاسيها، ويا لها من حبيبة تلعب بكل الناس فتوحى لهم بأنها تحبهم جميعا وأنها ملك لكل واحد منهم على حدة، وعندما نلث وتجرى وراء الحياة وعندما تقرب منها أكثر فأكثر نكتشف أنها ليست لنا ولكنها تنهب لغيرنا كما يقول نجيب محفوظ "فأريت الفتاة فى الموضع الذى كنت فيه وهى تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها"، كما أن الشعور بقيمة الحياة من حيث بماساتها ينسج مع المرحلة العمرية، التى وصل إليها نجيب محفوظ فكما تقدم المن بالإنسان كان إدراكه للحياة والدنيا أكثر عمقا وفهما كونها لا تساوى مقال جناح بعوضة.

• التكثيف فى الأحلام:

يذهب فرويد إلى أن التكثيف condensation فى

الحلم يظهر ضمن ما يظهر فى التحام العناصر

الكامنة ذات الصفات المشتركة بعضها ببعض

وهناك أمثلة لتكثيف أشخاص مختلفة فى شخص

واحد، أو تتكون الصورة من أماكن عدة على أن

تكون هناك صفة مشتركة فى تلك الأماكن، ومن

نتائج التكثيف أن يصبح الحلم غامضا مغلقا، إلا أنه

لا يلوج لنا أنه من صل الرقابة بل نجد أنفسنا أقرب

إلى أن نرده إلى عوامل ميكانيكية أو اقتصادية،

ونتائج التكثيف قد تكون فى بعض الآونة غريبة

خارقة للعادة إذ قد يتبع لمسئلتين مختلفتين كل

الاختلاف من الأفكار الكامنة أن تندمجا فى حلم

واحد بحيث قد نلظف بتأويل يلوج لنا فى ظاهره

كافيا ومرضا دون أن نلظن إلى أن هناك تأويلا

آخر ممكنا (٢١).

• الحلم رقم (٩٧):

"هذه حجرة السكرتارية حيث أمضيت عمرا قبل

إحائنى إلى العماش، وحيث زلملت نخبه من

الموظفين شاه القدر أن أشيع جنازاتهم جميعا.

واستقرت نظيرة من داخل الحجرة لأرى من خلفنا.

من الشباب، فكدت أصمق لم أر سوى زملجى -

القدامى واندفعت إلى الداخل هائلا بسلام الله على

والقاضى والزعماء واللغة العربية والحكم بالإعدام والإدانة لتحول أوضاع المجتمع المصرى إلى تدهور ونكبات، وفي تحليل ذلك الحلم أعجبنا ما كتبه محمد سمير عبد السلام حيث يقول: "تولد الحكمة كسبائك إيداعى اقتراضى من داخل مفردات الواقع نفسه، فالواقع فى الأحلام سياق تصويرى فريد ومتغير، فالعبارد / المخرج (نجيب محفوظ) فى ساحة الحكمة يصير منهما ومستولا عن الجرائم، وإن إدانة الذات هنا (ذات نجيب محفوظ) هى إدانة لقلل المشاهدة بوصفه معرفة بالبعث المتكرر، فالعارف خبير بالجريمة وحالم بها وممثل لها فى نص الحلم ومن ثم اكتسب ملول القائل فى تداعيات الكتابة (٢٥). ومن جانبنا نرى أن نجيب محفوظ قد استمضى فى هذا الحلم "ساكت عن الحق شيطان أخرس، أو المشاهد للقلل مشارك فيه ومن ثم يستحق العقوبة، وفى التحليل النفسى أن الرغبة تماوى الفعل، ومن ثم فإنّه يوجه إدانة لكل أفراد المجتمع الذين رأوا الفساد والدمار، الذى لحق بنا بمحض إرادتهم ولذا فهم مشاركون فى الجريمة، كما يلتفتنا إلى قضية مهمة تتصل باللغة العربية وتأكد على أهمية استخدامها فى الحياة، فكثير من المشكلات بدأت فى الظهور فى استخدام اللغة خاصة بين الشباب والمراهقين وسيطرة مفردات جديدة لا هى بالعربية ولا بالأجنبية وهى قضية مستحاجة لجهود المخلصين لمواجهتها خلال الرحلة القادمة والتى تنبها إليها نجيب محفوظ بإشارته تلك حيث قال: "استعدادا لإعلان الحكم باللغة العربية". وبخاصة فى مناهج التعليم فى المدارس والجامعات الأجنبية المنتشرة فى مصر حاليا والتى يقبل الناس عليها باعتبارها التعليم المناسب للمستقبل الذى سيوفر فرص عمل للخريجين منه مقارنة بخريجى التعليم العام الحكومى.

• الإزاحة:

الإزاحة displacement ميكانيزم دفاعى وينسب إزاحة شحنة وجدانية داخلية عن موضوعها الحقيقى

وأما عن دلالة الحلم الاجتماعية فقد ظهر التكثيف فيها على النحو التالى: صعوبة الحياة وتكاليها على المواطنين من الذين كانوا فى الطبقة العليا قبل الثورة فى عام ١٩٥٢ فاضطرت هذه الطبقة للنزول إلى الدور التحتانى إشارة إلى التخلي عن الطبقة التى كانوا فيها، ولكن هذه الطبقة المتلى التى تم النزول إليها لم تكن مناسبة أيضا فقد تميزت بالرطوبة وموه المرافق إشارة إلى عدم مناسبة تلك الطبقة أيضا، وهناك محاولة الصعود للطبقة العليا مرة ثانية "الدور فوقانى" ولكن هذا الصعود لهذه الطبقة لم يستمر كثيرا حيث هطل المطر، مما يشير إلى التخطى والعشوائية التى أصابت بنية المجتمع المصرى، وأخيرا انهيار الطبقة العليا والوسطى معاً ونزولهم إلى أسفل سافلين فى بئر السلم، وصعود الطبقة الجديدة (طبقة البرجوازيين) وبخاصة فى السبعينيات وحتى الآن إلى الدور التحتانى ومساعدتها به، ثم يكشف عن أن فى ظل الطوائف والتخبط سيصبح هذا الدور التحتانى أفضل الموجود كانعكاس لتدهور المستوى الاقتصادى بوجه عام، ولذا أن نتساءل هل هذا الحلم يخلص تاريخ مصر الاجتماعى والاقتصادى من منتصف القرن العشرين وحتى الآن ؟.. أى تكثيف ذلك الذى قام به نجيب محفوظ!!!

• الحلم رقم (١٠٠):

"هذه محكمة وهذه منضدة يجلس عليها قاض واحد وهذا موضع الاتهام يجلس فيه نفر من الزعماء وهذه قاعة الجلسة، حيث جلست أنا متشوقا لمعرفة المسئول عما خاق بنا، ولكنى أحبطت عندما دار الحديث بين القاضى والزعماء بلغة لم أسمعها من قبل حتى اعتدل القاضى فى جلسته استعدادا لإعلان الحكم باللغة العربية فاستدردت للأمام، ولكن القاضى أشار إلى ونطق بحكم الإعدام فصرخت منها بإياه بأعلى خارج القضية وإنى جلت بمحض اختياري لأكون مجرد مقترح، ولكن لم يعبأ أحد بصراخى (٢٤)".

فى هذا الحلم يتضح التكثيف حيث قاعة المحكمة

التي يموت فيها أحد الحبيبين يتحول - الميت - فى نفس الآخر إلى رمز للحب ولكل الصور والخيالات العشقية الجميلة ومن ثم يحدث التثبيت fixation على تلك الصور حيث يصبح التثبيت ميكانيزم دفاعياً ينتمى للجانب اللاشعورى من الأنا (٢٨)، وكأننا بنحجب محفوظاً يُنظر للشخصية وينائها العميق فى حالة الحب وموت أحد الحبيبين وكأنه محال نفسى متمرس فى التخيل .

• الحلم رقم (١٢٧):

"فى حديقته هذه القفلا نجتمع مساء للسهر والسمر فى حرية شاملة، ولكن صاحب الحديقة تغير فجأة فاستبد بكل شيء، فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب، وحسبناها دعابة ولكنه استمر وتماذى ففصقنا به ذراعاً غير أننا أخفينا مشاعرنا إكراماً للموقف، إلا واحد لم يستطع إخفاء مشاعره، وذات مساء انفجر غضبه المكتوم وجن جنونه فصرخ، وأخرج من جيبه مسدساً صوبه نوحوا بيد مرتجفة ففترقا فى الحديقة تطاردنا لعناته وشتائمه (٢٩).

فى هذا الحلم تتجلى الإزاحة حيث يقوم واحد من المجتمعين فى القفلا بتوجيه الهجوم واللعة والشتائم وربما محاولة القتل إلى الضيوف المجتمعين (الصحبة) بدلا من توجيه ذلك إلى المستبد (صاحب القفلا) بسبب استبداده وسيطرته وسلطته (فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب)، والإزاحة هنا تدل على أن الذين يرون المستبد ولا يردونه عن استبداده "أى يناقرونه نتيجة لبعض المطايا التى يحصلون عليها مثل السمر والسهر والطعام وللشراب "يستحقون العقاب؛ لأنهم هم الذين يصنعون المستبد، ونحجب محفوظ يتمثل القول المشاع: "يا فرعون أية فرصتك قال ما لاقيتشد حد يلعنى". كما يشير إلى أن مظاهر الاستبداد تكون فى أمور بسيطة فى البداية ثم تعظم فيما بعد، وفى الوقت نفسه يجذر من الغضب المكتوم الذى سيكون مدمراً للجميع فى حالة انفجاره: "ففيه كذبة دعوة رجعية للمبشرين بأن

إلى موضع آخر بديل كما يحدث فى القفلا(الخاوف المرضية) وذلك تجنبا للتعلق وتحكما فيه، كما إنها - الإزاحة- تشير إلى نقل موضوع حقيقى متصل بالجسم إلى موضوع آخر، أو من موضوع حقيقى إلى موضوع فرعى (من القم إلى المنقار)، والإزاحة أيضا من ميكانيزمات إخراج الحلم وتتخذ آنذاك صورتين أولهما إبدال عنصر كامن بشيء آخر أبعد منه، وثانيهما تحول التوكيد من عنصر مهم لا آخر لا أهمية له (٢٦). وفيما يلى سنعرض لحلمين تتجلى فيهما الإزاحة.

• العلم رقم (١٠٤):

"رأيتنى فى حى العباسية أتجول فى رحاب الذكريات، وذكرت بصلة خاصة للرحومة عين فاتصلت بتليفونها ودعوتها إلى مقابلتي عند المسبيل، وهناك رحبت بها بقلب مشوق واقرحت عليها أن نقضى سهرة فى التيشاوى كالزمان الأول، وعندما بلغنا المقهى خف إلينا المرحوم المعلم القديم ورحب بنا غير أنه عتب على المرحومة عين طول غيابها، فقالت إن الذى منعه عن الحضور الموت فلم يقل هذا الاعتذار، وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة (٢٧).

فى هذا الحلم تتضح الإزاحة فى أن نجيب محفوظ جعل "المرحوم المعلم القديم" يعتب على "المرحومة عين" على طول غيابها ولما قالت إن الذى منعه عن الحضور الموت فلم يقل هذا الاعتذار، وذلك بدلا من أن يقوم السارد فى العلم وهو نجيب محفوظ بعقاب المرحومة عين، وهذه الإزاحة من شأنها أن تسهل على السارد رفض الاعتذار والتبرير، لغياب الحبيبة حتى لو كان بسبب الموت؛ لأن الذى سيظهر فى الموقف هو المعلم القديم وليس نجيب محفوظ، كما أنه ساق حكيته على لسان المعلم القديم، والى تقول: "وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة" وهذه الحكمة كشفت عن رغبته فى عدم قدرة أى شيء على التفريق بين الأحبة ولو كان الموت ذاته، فقد يكون الموت باعثا على استميرار الحب بل وزيادته أيضا فكثير من حالات الحب

عناصر الحلم والعلاقة الداخلية بينها، فأولا الشيخ مصطفى عبد الرازقي أحد الفلاسفة والمفكرين الإصلاحيين والتويريين في النصف الأول من القرن العشرين في مصر، وكان أحد الذين درسوا الفلسفة في فرنسا وتعرفوا على الحضارة الغربية ومن قبل تعرف على الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامي (٢٢)، ومن هنا فهو أحد الدعاة إلى الدمج بين الحضارة الغربية والحضارة العربية الإسلامية وذلك بهدف خلق نهضة في المجتمع العربي والإسلامي، ويتبدى لنا أن نجيب محفوظ يحاول إحياء هذه الدعوة التي تعلمها على يد أستاذه وقد رمز لذلك بالورد البادئ والإفرنجي وما قد ينتج عن امتزاجهما من ورد جميل الشكل والرائحة، وبعد ذلك هل نشك في أن هذا الحلم كان من عمل العقل الرواعي المبدع والفكر المستدير الذي استوعب الفكر الإسلامي والتيراني في قراءة دائمة ومقبصرة لهما، ولسوف نجد ظلا لذلك الفكر الإسلامي في روايته "رحلة ابن قفطمة" التي تبرز رؤية للإسلام ودياره (٢٣).

• **الحلم رقم (١):**

"رأيتني في مستشفى لإجراء بعض التحاليل، وهناك علمت أن مصطفى النحاس يريد في العنبر المجاور فذهبت إليه وتأثرت لنظرة وقلت له: سلامتك رفعة الباشا. فقال: إن المرض الذي أعانيه الثمرة الضميمة لنكران الجميل.

قلت له: عند الله لا يضيع أجر من أحسن عملا (٢٤).

وفي هذا الحلم الذي يبدو وكأن نجيب محفوظ يعود مريضا "مصطفى النحاس" وهو أحد زعماء مصر، ويتضح مدى الإجلال والتقدير الذي يحفظه له وأضحى في كلمة رفعة الباشا، ولا ينكر أحد مدى تقدير نجيب محفوظ لمصطفى النحاس، ولكنه في الوقت نفسه يحذر نجيب محفوظ من تكرار الجميل وبخاصة الذين خدموا مصر وضحووا من أجلها، ولا يستتر أن نجيب محفوظ يخشى على

يقتلوا من الغضب المكثوم. كما يزيح نجيب محفوظ نفسه على ذلك الصاحب الذي تورد وقام بتعتيق الجميع بدلا من أن يقوم هو نفسه بهذا الفعل، وليس هذا بغريب على نجيب محفوظ وتاريخه في المقاومة السلمية لمظاهر الاستبداد: حيث كان دائما يحاول تجنب الصدام المباشر مع السلطة، ولكنه كان يعبر عن ذلك في رواياته وأبطاله ويؤكد ذلك للمعنى رجاء النقاش في كتابه "في حب نجيب محفوظ" برصفه شخصية مسالة اتخذ من فعل الإبداع وسيلة للمقاومة وللاعتراض (٢٥)، ومن ثم فإن الرفض الكامن داخله للاستبداد قد قام بإزاحته على واحد من الحاضرين، وهذا انساق وتصالح واضح مع نفسه الذي لا ينكره أبدا من ميله لعدم التصادم مع السلطة.

• **أحلام إبداع وليست أحلام نوم:**

لم يكن نجيب محفوظ بالقادر عن الكف عن الإبداع بأى شكل من أشكاله وعندما أصابه الوهن والضعف البدني تولدت لديه رغبة في الإبداع بشكل أوضح فكان ابتكاره للأحلام التي تعتبر الشكل الإبداعى الأخير لنجيب محفوظ ولكن ندلل على ذلك سوف نعرض لأربعة أحلام هي الحلم ١٨٠ والأحلام الأخيرة التي كتبها قبل رحيله ونشرت بمجلة ضاد الصادرة عن اتحاد الكتاب المصريين في عهدها التذكاري عن نجيب محفوظ نوفمبر ٢٠٠٦، وكان عددهم ثلاثة.

• **الحلم رقم (١٨٠):**

"رأيت أستاذي الشيخ مصطفى عبد الرازقي - وهو شيخ الأزهر - وهو بهم بدخول الإدارة، فسارعت إليه ومددت له يدي بالسلام، فصحبتني معه ورأيت في الداخل حديقة كبيرة جميلة، فقال: إنه هو الذي أمر بفرمها، نصفها ورد بادئ والنصف الآخر ورد إفرنجي، وهو يروج أن يولد من الاثنين وردة جديدة كاملة في شكلها، طيبة في شذاه (٢٦).

ولكن تنذهب إلى أن هذا الحلم إبداع في ذاته ولا علاقة له بحقيقة أحلام النوم كان علينا أن نأخذ

فالتقت فرأيت شخصا ملثما في ملءة تغطيه من الرأس الى القدمين، فنظرت إليه باستطلاع شديد، فرغم الملءة عن نصفه الأعلى فلذا هو هيك عظمى فتراجعت مذعورا ورجعت وأنا التقت والصوت الجميل يطاردني وهو ينفى:
زوروني كل سنة مرة (٣٦).

في هذا الحلم المعجزة يدرك نجيب محفوظ أنه سائر إلى الرفيق الأعلى وهو ينتهج في هذه الرحلة وهذا السير، فهو يحب لقاء الله، وكم من مرة يعبر عن حبه ل لقاء الله - بقصد الموت - في حواراته المختلفة... ويتمنى بأن نزوره ونذكره ولو في كل عام مرة... فليطمئن عليك يا نجيب محفوظ فالخالدون لا يعرفون الموت أبدا... لأنهم فوق الموت وفوق الحياة...
• خاتمة:

بعد أن عرضنا نماذج من أحلام فترة النقااة ورأينا كيف استطاع نجيب محفوظ بقدرته الإبداعية الخارقة أن يقدم لونا جديدا من أنواع السردي في اللغة العربية - الرواية والقصة والمقامة- يحق لنا أن نطلق عليه "الأحلام" ولعلنا نسلحت هنا نقاد الأدب - نقدر بالطبع أن قراءتنا تنطلق من رؤية نفسية - بهذه النظرة أن يقدموا رؤيتهم وتطويعهم لتصحيح ما نذهب إليه إن كان خطأ، أو أن يبنوا عليه إن كانت الأخرى، كما نود أن نختم بأن أحلام فترة النقااة بحاجة لسلسلة من البحوث للكشف عن الجوانب الجمالية والرمزية والفنية والصرفية ولغة الشعر "نقصد هنا أن هناك أحلاما كثيرة غلب عليها شكل قصيدة النثر الحديثة" والسيرة الذاتية والفترة التنبؤية للمستقبل كما تجلت في الأحلام وغيرها من الموضوعات الواجب دراستها، وإذا وجدت دراسة هدفنا لبحث تلك الجوانب، ولم يتمكن من الوصول إليها فليكن عذرا وجود عثرات في الطريق منعنا من الوصول إليها، لا عن نقص في الهممة ورغبة في عدم بذل الجهد المطلوب... ■

نفسه من أن يتكرر له شعبه بعد رحيله الذي بدأ يشعر قربه كما رحل من قبل مصطفى النحاس، وبهذا نجد أن هذا الهاجس قد سيطر على نجيب محفوظ وظهر كثيرا في أحلامه كما سبق وأوضحنا، وهذا الحلم بهذا الشكل والمضمون يُشير إلى أن الحلم واحد من إبداع وعي وعقل وحكمة نجيب محفوظ واستقصاره بقرب رحيله.

• الحلم رقم (٣):

"رأيتني في مدينة غريبة جميلة العمار وكلما دخلت بنسونا أجد تكلم لغة غريبة حتى وصلت إلى بنسبون كثيره امرأة زنجية اللون جميلة القسامات والملامح، فقلت لها: هنا يمكن أن أقول ما أريد أن أسمع ما يقال، فقالت لي: وأيضا الحياة هنا لا تقل في رقيها عن أحسن البنسوبات الأخرى (٣٥).
في هذا الحلم يلتفتنا نجيب محفوظ إلى أن نعيم في واحد من اهتمامنا إلى إفريقيا التي ننتمى إليها جغرافيا حيث تظهر المرأة الزنجية اللون والجميلة القسامات، خاصة وهو يرى جمهرة من المثقفين المصريين لا يرون الخير إلا في الفرجة نحو الثقافة الغربية، ويأتي ختام الحلم بأن الحياة في إفريقيا لا تقل رقي عن الحياة الغربية، كما يتحدث نجيب محفوظ بعوي غريب فهو يرى أن إفريقيا لا بد وأن تدخل في موازينات القوى ثقافيا وسياسيا، وهل نستطيع أن نزول النص "الحلم" إلى تحذيره من مغبة ترك الساحة الإفريقية للأيدي الإسرائيلية والأمريكية التي يمكن أن تهدد الأمن القومي لصير بتأجيج الصراع على مصادر المياه "تصعد النيل وحصة مصر منه"، أو الفتن التي قد تنشأ في السودان أو إثيوبيا أو غيرها مما يؤثر على مستقبل مصر حضارة ووجودا؟، وأجبنا مستدر هذا الحلم إذا لم نلتقيه لقمه وإعادة قراءته من جديد، فمصر يقينا تسكن في وجدان وعقل نجيب محفوظ.

• الحلم رقم (٣) والأخير..:

"رأيتني سائرا في الطريق في الهزيع الأخير من الليل فترأى لي سمعي صوت جميل وهو ينفى:
زوروني كل سنة مرة"

المراجع

- (٢١) سوجوند فريد: محاضرات تهودية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠.
- (٢٢) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٢٣) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٢٤) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٢٥) محمد سير عبد السلام: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٢٦) حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى عبد الفتاح: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط ٢٠٠٥.
- (٢٧) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٢٨) حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى عبد الفتاح: مرجع سابق، ٢٠٠٥.
- (٢٩) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٣٠) رجاء النفاذ: في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، ط ٢٠٠٨.
- (٣١) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٣٢) سعد اللارندى: صام وطرايش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.
- (٣٣) خالد محمد عبد الغنى: نجيب محفوظ وتطويره، كتاب معالم في الطريق لميد قطب، قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، تحت الإعداد، مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٣٤) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٣٥) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٣٦) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (١) عبد الرحمن أبو عوف: مرناتح الوداع "قراءة في أحلام فترة النقاثة" لنجيب محفوظ، في كتاب الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.
- (٢) عبد الله سكر: غراب الأب الرمزى "دراسة في التحليل النفسي لمضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ"، ط ٢ القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧.
- (٣) يحيى الرخاوى: "أحلام نجيب محفوظ تعد من قبيل المقامات أم هي أحلام بقطة؟" مجلة إبداع، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.
- (٤) يحيى الرخاوى: إبداع الحلم وأحلام البعد، مجلة الهلال عدد مارس ٢٠٠٥.
- (٥) محمد المهدي إبداعات الغريب "دراسة نصية لأحلام فترة النقاثة لنجيب محفوظ"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٥.
- (٦) جمال قصاص: نجيب محفوظ يجر ما لم يلقه في رواياته "جراة وبرح حسي بين القوم والبقعة في كتابه الأخير" أحلام فترة النقاثة، جريدة الشرق الأوسط، العدد ٩٦٧٧، بتاريخ ٢٢ مايو ٢٠٠٥.
- (٧) محمد المخزنجي: أحلام نجيب محفوظ ومضات تستدعى ومضات. جريدة أخبار الأدب، العدد ٦١٨، بتاريخ ١٥ مايو ٢٠٠٥.
- (٨) محمد سير عبد السلام: التسامع الحضارى في سيرة نجيب محفوظ وأحلامه، مجلة تحديات ثقافية، تصدر عن دار تحديات ثقافية، العدد ٢٩، السنة السابعة، الإسكندرية، ٢٠٠٧.
- (٩) عبد السلام الغاذلي: مع أحلام نجيب محفوظ، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ١، شتاء ٢٠٠٧.
- (١٠) مدوح قراج التابى: أحلام فترة النقاثة لنجيب محفوظ مقارنة نقدية في البنية التشكيلية والمزج، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٨، ٧، ٢٠٠٨.
- (١١) أحمد سعد: غواية الصغر في أحلام فترة النقاثة، مجلة ضاد، اتحاد الكتاب المصريين، نوفمبر ٢٠٠٦.
- (١٢) عادل كمال خضر: الرمزى في الأحلام، مجلة علم النفس، العدد ٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
- (١٣) نشرت هذه الدراسة بجريدة أخبار الأدب المصرية عدد (٧٠٠)، بتاريخ ١٠/١٢/٢٠٠٦ وكان عدداً تذكاريًا بمناسبة ذكرى الأربعين لوفاته لنجيب محفوظ. كما نشرت أجزاء منها بجريدة الشرق القطرية في العدد (٦٢٢٧) بتاريخ ١٦/١١/٢٠٠٦، والعدد (٦٢٢٨) بتاريخ ١٧/١٢/٢٠٠٦ ونشرت الدراسة بمجلة صان الثقافة بالأردن، عدد (١٤١)، ٢٠٠٧.
- (١٤) نجيب محفوظ: أحلام فترة النقاثة، دار الشروق، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٧.
- (١٥) جمال قصاص: مرجع سابق، ٢٠٠٥.
- (١٦) نجيب محفوظ: وطنى مصر "حوارات مع محمد سلامى"، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧.
- (١٧) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (١٨) محمد المخزنجي: مرجع سابق، ٢٠٠٥.
- (١٩) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.
- (٢٠) نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.

نجيب محفوظ ومقاهى القاهرة

فتحي حافظ الحديدى

يرجع اهتمامى بهذا الموضوع إلى سنة ١٩٨٠ م حينما كنت ألفت كتاباً تفصيلياً عن حى الجمالية فقابلت الروائى الكبير نجيب محفوظ فى منزله فى شارع الجيوش، وطبعاً لم يكن قد حاز آنذاك الجائزة العالمية نوبل. ومنه سجلت معظم هذه المعلومات نظراً لاهتمامى به وبالقاهرة ممّا. وقد ولد نجيب محفوظ على أيدى الدكتور نجيب محفوظ فى ١١/١٢/١٩١١ فى منزل والديه الكائن فى رقم ٨ درب قرمز (وقد أخطأ الكثيرون ممن أزعجوا نجيب محفوظ بأنه ولد فى رقم ٨ ميدان بيت القاضي وهو منزل مختلف).

ولذا لُقبَت صحبته بالعرافيش رغم أنهم كانوا من المثقفين. كما أن الطبعات الأولى من رواياته كانت على ورق جرائد. وكان لا يرسل بياناته الشخصية إلى ناشرى كتب المراجع الإحصائية عن مصر، وكانت وقتها بالأجر (تدفع للناس)، ولذا كانت خالية من اسمه، ولم يظهر اسمه فيها إلا منذ سنة ١٩٦٨. وقد استمر على تراضعه حتى بعد حصوله على الجائزة العالمية نوبل فى الآداب سنة ١٩٨٨. وقد أدى عشق نجيب محفوظ لحياة المقاهى بالإضافة إلى كثرة قراءاته وكتاباته إلى تأخره فى الزواج ملتماً حدث لأستاذة وزميله توفيق الحكيم. أما

وقد عاش هذا نجيب محفوظ سنواته الأولى حتى ١٩٢٤ حينما انتقل والده للسكنى فى حى العباسية؛ حيث أصبحوا جيراناً لمباشرين للموسيقار محمد عبدالوهاب والصحفى إحصان عبدالقدوس (مثلث المبالغة). وقد كان الروائى الكبير نجيب محفوظ اجتماعياً ويعشق الشارع المصرى الذى كان حضوره قوياً فى رواياته. ولذا ارتبط بالمقاهى التى شكلت جزءاً مهماً من حياته. وقد كانت ضحكاته فيها عالية؛ حيث كان يطرب للنكتة الساخرة وخصوصاً فى مرحلة شبابه. كما كان متراضعاً ولا يسعى إلى أصحاح المناسبات.

في سنة ١٩٩٧ وبنييت في مكانه صارة .

٥ - مقهى ريش:

بشارع سليمان باشا (حالياً: شارع طلعت حرب)،
وفي المسافة بين ميدان سليمان باشا (حالياً: ميدان
طلعت حرب) وشارع هدى شعراوي .
وكان هذا المقهى مقراً لندوته الأسبوعية في أيام
الجمعة وذلك في الفترة من ١٩٦٥ حتى إبريل
١٩٧٧ .

٦ - كازينو وادي النيل:

بميدان التحرير . وذلك من سنة ١٩٧٧ حتى
الحالة الأثمة لاغتياله في ١٤/١٠/١٩٩٤ أمام
منزله الكائن في رقم ١٧٢ شارع النيل بالعجوزة
حينما كان متوجهاً إلى الكازينو .
٧ - العمارة الليبية (فرح بوت):

كان فيها مجلسه مرة كل أسبوع بعد شفاثة من
الحادث السابق حتى اعتلال صحته في شيخوخته .
وبالإضافة إلى هذه المجالس المنتظمة ، كان يجلس
أحياناً في بعض المقاهي الأخرى حينما تطرأ بعض
الظروف الخاصة، ومنها:

أ - مقهى كايزر بوديجا: حينما كان في أواخر عهده
عند ناصية شارع صائد الدين والألفي . وقد حل
محلّه حالياً محل كسري جحا . وكان يجلس بهذا
المقهى الذين ينتظرون ميماد الدخول لحظة كوكب .
الشرق أم كلثوم في مسرح الكورمال القديم قبل
هدمه في سنة ١٩٤٠ .

ب - مقهى أم كلثوم: بشارع هرايى ، بالتوفيقية .
أما حينما كان يسافر إلى مدينة الإسكندرية صيفاً فقد
كان يجلس في مقهى تريانن وفي مقهى
الشانزليزيه وفي مقهى بترو؛ حيث كان يلتقى فيه
مع توفيق الحكيم .

ورأى أخشى أن تكون وفاة نجيب محفوظ هي نهاية
عصر صالحة الأدب والفن ، نظراً لوجود مؤشرات
قوية تؤكد هذا .

ورأى أرى الغربان تحوم في سماء وطننا مصر . ■

زميلهم الثالث عباس العقاد فقد فاتته قطار الزواج
نهائياً .

وقد كان يجلس في المقاهي الآتية بصفة زبون دائم
وحسب مراحل عمره الطويل:

١ - مقهى قشمر:

بميدان الظاهر ، من ناحية شارع الأمير فاروق
(حالياً: شارع الجيش) ، ومنها استمد روايته التي
باسمها .

٢ - مقهى عرابي:

وكان موجوداً أسفل المنزل رقم ٢٤٩ شارع الأمير
فاروق (حالياً: شارع الجيش) ، وقرب ميدان
الجيش العالي . وهذا المقهى كان قريباً من مسكنه
في رقم ٩ شارع رضوان شكرى بالعباسية
الغربية . وقد كان أصغر المقاهي التي جلس بها
نجيب محفوظ . ولذا كان يلتقى فيه بمجموعة

صغيرة من صحبته (الحرافيش) يوم الخميس من
كل أسبوع وذلك منذ مطلع شبابه حتى سنة ١٩٨٧ .
وهذا المقهى غير موجود حالياً منذ وفاة صاحبه
أحمد عرابي والذي كان فتوة مشهوراً أيام شبابه .
٣ - مقهى الفيشاوى:

بميدان الحسين . وفي هذا المقهى كانت إلهاماته
لرواياته عن القاهرة الفاطمية .

٤ - كازينو الأوبرا:

كان به مجلسه من سنة ١٩٤٣ حيث كان يعقد ندوته
الأسبوعية كل يوم جمعة من العاشرة صباحاً حتى
الواحدة بعد الظهر . وكانت تشبه ندوة الأديب
الكبير عباس العقاد في مصر الجديدة في نفس
التوقيت أيضاً . وهذا الكازينو كان في الجزء
الخارجي من ملهى صنفية حلمي ، حيث كان يطل
على ميدان الأوبرا بارتفاع حوالي متر ونصف
المتر . وفي سنة ١٩٦٢ توقفت ندوة نجيب محفوظ
بكازينو الأوبرا بعد مضايقات البوليس له . وقد
أثرت هذه الواقعة في توجهاته السياسية بقية حياته .
وقد هدم ملهى صنفية حلمي ومعه كازينو الأوبرا

الخريطة العمرانية لنجيب محفوظ

فتحي حافظ الحديدي

نوع الرواية محفوظ (١٩١١/٨٧/٨٨) في فن الرواية وهذا يرجع إلى: تمتعه بفخيل خصب، وهي موهبة يندر توافرها. بين الناس ثقافته الجامعية ثم قراءاته الحرة التي جعلته موسوعي الثقافة. وقد تميز نجيب محفوظ في كتاباته الروائية بأنه أدخل فيها الطعير البكالي كي تكتمل عناصر الحكمة الروائية، خصوصاً وأنه كان يعرف شوارع وحوازي مدينة القاهرة معرفة شخصية ممتازة حيث كان يسير فيها ويتأملها ويطق الجوس فيها.

حياته، وذلك مثل:

- ١- رواية بين القصرين: تدور أحداثها في الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩١٩.
 - ٢- رواية قصر الشوق: تدور أحداثها في الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٧.
 - ٣- رواية السكرية: تدور أحداثها في الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٤.
 - ٤- رواية خان الخليلي: تدور أحداثها في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٧.
- وفيما يلي عرض تاريخي حقيقي لأهم الأماكن الواردة في روايات نجيب محفوظ.

يلي عناوين رواياته التي تحمل أسماء

وفيما الأماكن، مع ذكر لسنة الطبعة الأولى منها: القاهرة الجديدة (١٩٤٥)، خان الخليلي (١٩٤٦)، زقاق الدق (١٩٤٧)، بين القصرين (١٩٥٦)، قصر الشوق (١٩٥٧)، السكرية (١٩٥٧)، الطريق (١٩٦٤)، الكرنك (١٩٧٤)، حكايات حارتنا (١٩٧٥)، أولاد حارتنا وحارة الطوف نشرت في الصحافة. علماً بأن الروايات التي لم تحمل اسماً مكانياً تراه حريصاً فيها على ذكر الأمكنة بها. وبالإضافة إلى ذلك فقد حرص في بعض رواياته على توضيح أنها تمير عن فترة ما عاصرها في

أ - سوق القشادين : نسبة إلى القش الذي يصنع منه المقشاة . ثم عرف في زمن المقرئ بسوق الخراطين (الخراطة الخشب) .

ب - سوق الصناقية : في مكان زقاق المدق الحالي ، وكان يصنع به الصناديق التي كانت تُستخدم بدلاً من الدواب الحالية . ثم عُرف حالياً بزقاق المدق لوجود مدق من حجر الجرانيت لمحف بعض التوابل والبطارية . وقد وردت رسوم لهذا المدق في كتب بعض الرحالة الأجانب . وقد اتخذ تجيب محفوظ من اسم زقاق المدق عنواناً لإحدى رواياته .

شارع الغورية

واسمه مشتق من اسم السلطان الغوري صاحب المنشآت المعمارية في هذا الشارع (مسجد - آية) . وكان يُوجد به في العصر المملوكي الأسواق الآتية . سوق الشرايين وهو لنوع قديم من غطاء الرأس للرجال ، وسوق الخراطين وهم صناع سروج الخيل ، وسوق الحلاليين أى بائعي الحلوى . ولكن هذا الشارع في القرنين ١٨ و ١٩ تخصص في بيع الأقمشة والملابس ، حتى أنه أصبح أكبر مركز لها في القطر المصري ، إلى أن انتقل هذا المركز إلى شارع فؤاد (شارع ٢٦ يوليو حالياً) ، حتى أن كبار تجار الغورية مثل محمد كامل الطرابيشي فتحوا فروعاً جديدة لهم في شارع فؤاد كي يسايروا تطور العصر .

شارع المعركة

وترجع تسميته إلى أنه كان يوجد به دكاكين لبيع السكر . وهو الطرف الجنوبي لقبة القاهرة والسماة حالياً شارع المعز لدين الله ، وبه مسجد الوديد شيخو . وينتهي جنوباً ببوابة زويلة وهي تُنسب إلى قبيلة زويلة من قبائل البربر والتي شاركت في الفتح الفاطمي لمصر . وعندما فتح السلطان العثماني سليم الأول مصر في سنة ١٥١٧م شق آخر سلاطين المماليك الجراكسة طوماثاى تحت بوابة زويلة أمام الجمهور ،

شارع بين القصرين

وهو يقع مكان شارع المعز لدين الله حالياً ، وفي المسافة منه بين شارع الخرنفش شمالاً وحارة الصالحية جنوباً . وترجع تسمية بين القصرين إلى أنه كان في العصر الفاطمي يقع بين القصر الشرقي الكبير والقصر الغربي الصغير . وقد كان هذان القصران مقرين لحكم مصر في عصر الدولة الفاطمية . أما حالياً فإن هذا الشارع أصبح متخصصاً في جزئه الشمالي في بيع معدات المأوى ، بينما في جزئه الجنوبي متخصصاً في بيع الأوعية المعدنية لزوم الطباخ حيث كانت من النحاس . ولذا فقد سمي هذا الجزء باسم شارع النحاسين ، ومع التطور المصري فقد أصبحت هذه الأوعية تصنع حالياً من الألمنيوم .

شارع الصاغة

وهو امتداد جنوبي للشارع السابق ، فهو يقع بين حارة الصالحية شمالاً وشارع جوهر القائد جنوباً . وهو تخصص في صناعة وتجارة الصوغات ومجوهراتها . وكان في زمن المقرئ يسمى سوق السيوغين ، حيث كان يصنع ويبيع به السيوف . ثم سمي هذا الشارع هذا الشارع باسم شارع الخردجية . ثم توسع فيه تجار الصاغة بعد أن كانوا مركزين في حارة الصاغة (في الجانب الغربي من الشارع) ، فعرف باسم شارع الصاغة ، ولو أنه رسمياً جزء من شارع المعز لدين الله . أما الخردجية فقد انتقلوا إلى السكة الجديدة بعد فتحها في عصر والي مصر عباس باشا الأول (شارع جوهر القائد حالياً) ورغم أنه حالياً أصبح يوجد في كل حي مدينة القاهرة محلات لتجارة الصاغة والمجوهرات ، إلا أن الكثير من الزبائن لا يزالون يذهبون إلى الصاغة لرغبتهم في أن يكون أمامهم متسع من الاختيارات .

شارع الصناديق

وقد أنشأه للمورخ المقرئ بأنه كان يشمل الأسواق الآتية:

وهما:

الحكمة الشرعية والمشهورة ببيت القاضي السابق ذكرها، المبنى الحالي لبوليس قسم الجمالية؛ وقد بنى في عهد الخديوي إسماعيل ليكون مجلساً للأحكام، وهو الاسم القديم لحكمة الاستئناف. وقد أفاد علي مبارك في خطبته التوفيقيّة بأنه بنى بقايا أحجار أحد قصور الخلفاء الفاطميين عند فتح شارع بيت القاضي. ولما أنشئت محكمة الاستئناف في سنة ١٨٨٤ قرب ميدان باب الخلق آل إليها أعمال مجلس الأحكام. كما وانتقل عمل قسم بوليس الجمالية إلى المبنى الحالي بميدان بيت القاضي بدلاً من المبنى الصغير بشارع التمكنسية أمام جامع جمال الدين الأستاذار. وكان يُجد بوسط الميدان مسقى للدواب، ولكنه أُلغى سنة ١٩٥٠ مع إبطال مساقى الدواب بالقاهرة. وقد ذكره نجيب محفوظ ضمن معالم الحى.

حارة بيت القاضي

تبتدى من ناحية بين القصرين (حالياً: شارع المعز لدين الله) ببوابة قاضى عسكر، ثم تعبر نفس المنطقة التى يعبرها شارع بيت القاضي بطول ١٠٠ متر ولكن هذه السكة تنثنى ٨ انثناءات متعامدة فى هذه المنطقة القصيرة، فلا تكاد تسير بضع خطوات فى هذا الطريق الضيق حتى تُبادر بالتحديد وربما تصطدم فجأة عند أى انثناء بشخص قادم من الجهة الأخرى. وقد اتخذ نجيب محفوظ من هذه الحارة محوراً لروايته: (حكايات حارتنا).

درب قرمز

وهو طريق ضيق، ويوصل أيضاً مثل الحارة السابقة بين ميدان بيت القاضي وشارع المعز لدين الله ولكن في مسار مختلف. ويوجد في منتصفه ما يشبه نفق ضيق طوله حوالى ٢٠ متراً يخترقه العابرون تحت مسجد ومدرسة سابق الدين مثقال والذي يرجع لعصر دولة المماليك البحرية. وترجع تسمية هذا الدرب إلى اسم الشيخ مصطفى دده قراميز وهو الذى نسب إليه اسم الدرب بعد

واستمر معلقاً عندها لمدة ثلاثة أيام، ثم دفن أسفل قبة الغورى بالغورية.

مستشفى قلاوون

وكان قد بناه السلطان المنصور قلاوون باسم بيمارستان لعلاج المرضى. ثم أصبح اسمه في القرنين ١٨ و ١٩ مستشفى المجاذيب؛ حيث كان يُقيم فيه مرضى الأمراض العقلية حيث اشتهر بين العامة وفي كتب الرحالة الأجانب باسم: مورستان. إلى أن أنشئت لهم مستشفى الأمراض العقلية بالمعاسية فنتقلوا إليها.

ثم أنشأت وزارة الأوقاف مستشفى الرمد على جزء كبير من أرض هذا البيمارستان حيث افتتح في يناير سنة ١٩١١ وذلك لعلاج الأمراض التى كانت متفشية وتمثل عائقاً كبيراً في مبيت العمل والإنتاج.

ميدان بيت القاضي

كان هذا الميدان فناء لقصر الأمير ماماي السيفى أحد أمراء السلطان قايتباى. وقد تبقى من هذا القصر قاعة مقعد (استراحة) اتخذت في العصر العثماني مقراً للمحكمة الشرعية، ولذا عرف ببيت القاضي. وفي صدرت البنية الشعبية لوالى مصر محمد على باشا. وقد استمرت هذه المحكمة الشرعية المركزية موجودة في مكانه إلى أن نقلت في أواخر شهر

يونية سنة ١٩٠٠ إلى منزل محمود سامى البارودى بشارع نور الظلام بالجلمية الجديدة. وفي سنة ١٩٢٥ قامت لجنة حفظ الآثار العربية بتفكيك الحجرات التى أقامتها المحكمة السابقة في هذا المقعد الأثرى وأعادته إلى سابق عهده. إلا أنه بعد ذلك قام بعض العامة بالاستيلاء عليه وتحويله إلى زاوية للصلاة وذلك رغم أنه يجاورها ثلاثة مساجد كبرى شبه خالية.

ونظراً لأن هذا الميدان كان أصلاً فناء لقصر، فقد ظل هذا الميدان شبه مغلق حتى عصر الخديوي إسماعيل الذى رغب في التفتيش عن ضيق مساكن القاهرة فأمر بشق شارع بيت القاضي، خصوصاً وأن هذا الميدان يوجد به اثنتان من المرافق العامة.

القهادين الذى نسب إلى حاتكى الملابس المتخذة من جلود الفهود، وكان يوجد به كنيسة الملك ميخائيل . وقد نشأ فى حارة قصر الشوق طلعت حرب باشا رائد الاقتصاد المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين.

حارة العطوف

ويُنسب اسمها إلى صطوف الصقلى خادم سيت الملك أخت الخليفة الحاكم بأمر الله . وبدا خلفا جامع البقرى الذى كان أصله مدرسة أنشأها ابن البقرى فى سنة ١٣٥٠م . ثم تحول إلى مسجد فى العصر العثمانى ، وقد أخذت منه دار الآثار الإسلامية باباً وشباكاً أثريين . كما أخذت منه دار الكتب مصحفاً أثرياً كبيراً . وقد تحدث المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي عن اشتراك سكان حارة العطوف فى الثورة ضد الاحتلال الفرنسى لمصر فى سنة

■ ١٨٠٠

تحريفه . وكان شيخ تكية سنان باشا التى كانت موجودة بهذا المكان المكان حتى سنة ١٩٢٧ ثم تهدمت . وقد ولد ونشأ فى هذا الدرب الروائى الكبير نجيب محفوظ . وذلك فى المنزل رقم ٨ ذرب قرمز ، وقرب ميدان بيت القاضى ، وهو الآن خرب وغير مسكون . وقد أخطأ بعض من أرخوا لحياة الروائى نجيب محفوظ فى تحديد هذا المنزل بأن ذكروا أنه رقم ٨ ميدان بيت القاضى وهو منزل آخر .

شارع قصر الشوق

وهو شارع ضيق متفرع من شارع الجمالية . وهو ذو حوارى متفرعة ومكانه كثيرون . وقد سمى باسم حصن قديم كان يعرف برسم قصر الشوك؛ حيث كان ينزل به بنو عذرة فى الجاهلية . ثم صار قصر الشوق من قصور الخلفاء الفاطميين . وفى العصر الأيوبي كان يوجد بهذا الشارع سوق

تحولات الرؤية والدلالة فى تراجيدى الحارة عند نجيب محفوظ

عبد الرحمن أبو عوف

يبقى للنجيب محفوظ ما أسسه وأبدعه بالصورة والرمز والمجاز من (وحدة المكان كفضاء روائى وليس كديكور) وهو عالم الحارة المصرية ببعد العنق والبنى، الحقيقى والوهمى، حيث التكية والأناشيد، والصور العتيقة والقرافة (أرض المقابر) والزاوية وعالم الغلاء، ثم حياة الحارة المليئة بالصخب والطنف، وحيث الميلاد والموت وسعى الحياة للمهمشين وتاريخ أجيال اللوات وحياة الصماليك والحرافيش، فى مزاجية بين الحلم والواقع لقد قدمت وحسنت الحارة فى عالم نجيب محفوظ الروائى على أكمل شكل واقعى فى (زقاق المدق)، ثم تحولت من حارة تدور فيها أصوات ونماذج واقعية فى الحاضر أو الماضى القريب بمفهوم زمن الأجيال، تحولت إلى بعد أسطورى تناقض فيه قضية الحياة بأشمل معنى، والموت والحالة والدين ومصير الصراع التراجيدى الأبدى بين الشر والخير وبين العطف والتسامح، بين البراءة والنذالة، بين البكارة والقسمة.

إذلال ناظر الوقف ونيابيت الفتوات (عصيم الغليظة) ويلتمسون عبر أشجع أبناء الحارة حلولاً نسبية لهذا الظلم، يتوالى أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وأخيراً حرقه، فالمقصود هنا بالحارة تاريخ البشرية وصراعها ضد القهر، وهى تبشر ببروية حديثة تكشف فى الحلم الخلاص غير أنها تعتمد على علم ممزوج بفلاحة تصوف، ونلمح فيها رغبة مثالية للدفاع عن القيمة العليا أصل وبداية ونهاية

حارة (أولاد حارتنا) تعبر عن حقائق العدالة والتقدم والخلاص فى العلم، تنتفض الآن فى الحاضر الدائم، لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق فى تتابع هذه الأحداث (بحارة الجبلوى) زماناً لا مندوحة لنا فى النهاية عن الشعور به. إنه زمان الرجوع الأبدى لكنه ليس رجوع التاريخ... إن سلالة الجبلوى (الجد وأصل الحياة) هم ورثة الوقف القديم، يعانون أبداً

الأشياء والوجود.

ولسوف تتصل وتتفرع وتتعمق رؤية (نجيب محفوظ) لمعنى الحياة وأصل الأشياء ودراما الخير والشر، كل ذلك سيقترن في رواية (حكايات حارتنا) خلال حياة مصرية مضاعفة متعددة الأشكال الجمالية تقدم بتساعد ملحمة وعلى إيقاع (ربابة معاصرة)، وهي ترجمات لشخصيات عادية وموحية معاً، ودورات حياة وشهادات ساخرة توصلنا في النهاية لنمو درامي بعيد المدى تتحرك في أفقه جميع صور الحياة، من الميلاد حتى الموت، من البحث عن يقين وأصل الكون حتى العدم وسخرية وعيب الغناء، من الرحلة والمغامرة والصعلكة والجنس والحب حتى العودة والاستكانة في ظل معالم الحارة الأبدية، التكية والسبيل، والحلم الدائم برؤية الدرويش الأكبر الذي تبدأ به حكايات نجيب محفوظ وتنتهي به).

بحثاً عن العدالة والكمال

وأخيراً نصل للحن القرار في السيمفونية الروائية

أو الملحمة عن الحارة المصرية التي كونت أسطورة نجيب محفوظ المعاصرة، فتجد ملحمة (الحرافيش) تقدم في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعيش وعالم الفكر المثالي.

هي أنشودة بحث ومعاناة عن تحقيق يوتوبيا العدالة والكمال في الحارة، (أليجوري العالم) تبدأ بسرد حياة (عاشور الناجي) اللقيط مجهول الأب والأم والذي أنشأه ورباه الشيخ الضنير (عفر زيدان) على التقوى والحب والخير والشجاعة، ووصل للضعفاء والفقراء وألفى عهد البلطجية، ولقد ترك لابنه وخليفته (شمس الدين) أن يضع قانونه في خدمة الناس لا الشيطان، وقال له: لا قيمة لبريق في هذه الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير. إن الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ كان دائماً وأبداً يسير تحولات وثورات في رؤيته ودلالة إبداعه الروائي، وهذا سر خلوده. ■

الملف الثاني

نوبل ٢٠٠٨ الروائي الفرنسي جان ماري لوكليزيو

- لوكليزيو يتحدث عن نفسه..
- رواية «صحراء» بين الواقع والخيال...
- حول رواية «الباحث عن الذهب»...

لوكليزيو يتحدث عن نفسه

أجرى الحوار: جاك بيبير أميت

ترجمة: محمود قاسم

تمثل كل رواية جديدة لجان ماري لوكليزيو حدثاً. ومناسبة صدور روايته "أورانيا"، وهي بمثابة حلم حول جمهورية مثالية مكسيكية، فإن "لويزيانا" طرحت خمسة وثلاثين سؤالاً على الكاتب، الكاتب الفرنسي الوحيد المرشح لجائزة نوبل من أبناء جيله..

على الكفاءة الضخمة لتجديدات كاتب يبدو اليوم، الأديب الوحيد المرشح لجائزة نوبل من بين أبناء جيله، هذا الرجل الذي بلغ السادسة والستين يجلطنا تفكير بشكل تلقائي في ذلك المبكر فيكتور هوجو حين نشر رواية "البؤساء".

"أورانيا" كتاب ملحمي بين التاريخ والأسطورة، والتدين، والتبليغ والخرافة، والشعر، يعطي سمة لتاريخ أدبنا وعصرنا، حيث يطرح المؤلف أسئلة وهو يلقي أضواء جديدة حول العولة، فالكاتب هو أيضاً أغنية قوية حسية، مثل جليلة الليل في أراضي المكسيك التي اخترقها العمل الأدبي..

هذا التجدد، هذا التحول الأموزجي أيضاً، بالنسبة لكاتب هذه التحفة.. الذي قدمها دوماً بطرح أسئلة عديدة، من دخائنا، عددها بالضبط ٣٥ سؤالاً..

هذا الحوار، بكل أبعاده، وحدته، يمكن أن يسمى "ما يريده الهم في الظلام"..

لم يتوقف هذا الكاتب الغامر، الذي جاء برأيه من

عام ١٩٤٠ نشر روايته الأولى "مولود الحاضر" عام ١٩٦٣ (جائزة رينودو)

التي اعتبرت بمثابة الكتاب الحدث، وكان لوكليزيو نفسه ظاهرة. متمرد ضد المجتمع الغربي، في أعماله "الحرب"، و"للمعاقلة"، اخترق إفريقيا في روايته "صحراء"، وبشكل خاص أمريكا وأهتم عن قرب بالمكسيك في روايته "الحلم المكسيكي" حيث أقام هناك عدة مرات. ومن خلال سلسلة من السجلات، والحكايات، والمقالات، كشف لوكليزيو عن وجهة نظر، يصحبنا في روايته الجديدة "أورانيا" إلى المكسيك، بلقائه مع جمهورية نموذجية، نراها من خلال عيني دانييل سيليتو، الجغرافي الفرنسي المسافر في مهمة..

كتاب يمثل مفاجأة، ودهشة، وسحر لتراجيديته، وأحزانه، ورويته الثرية الخارقة، وتمرده ضد قعر شيب "أورانيا" يظل شاهداً، مرة أخرى،

يتكلم سوى عن البازوكا. وعن "الفرق الانتحارية الخاصة" (مثلما كانوا يسمون احتشام ، القابالم) .

بعض من زملائي كي يهرب من المولوش (التجنيد) أطلقوا الرصاص بين قديمهم ، وتناطروا المراد المخدرة ، من أجل رفع ضغط القلب ، حيث يمثلون جنوئاً ، يحتاج إلى أسابيع من العلاج في المستشفى العسكري الذي صار حقيقة. الحالة المعنوية ، كانت خليطاً من العدوانية والسخرية ، ومن هنا فإن كلمة "

الحيث " لم تكن سوى تعبير لصدى باهت ، في الوقت نفسه سادت فرنسا حالة من العنصرية ضد العرب أكثر وحشية ، مما جعلني لا أستطيع أن أمنع نفسي من الإحساس بمرارة اليوم .

ومن هنا كتبت "المحضر " كلمة كلمة ، داخل مقهى ، تختلط فيها مقطوعات من الحوارات المسموعة ، والصور ، ولصاصمات الصحف ، يوماً وراء يوم ، انتهت الرواية بعد اتفاقيات إقمان ، عندما فهمت أن التهديد قد توقف ، وأنا سوف نميش ، وبقيت أكثر من عام ومسودتي معي ، ثم قدمتها إلى الجائزة الأوروبية الدولية المعروفة باسم فورمنتور (كانت المكافأة هي إقامة مجانية تدفعها جزيرة فورمنتور) ، ولكن أوفه يونسون هو الذي حصل على الجائزة ، وقد أحسست بأنني كوفت في الخريف التالي ، عندما حصلت على جائزة رينودو!

لماذا تكلمت عن حرب الجزائر متأخراً؟

- أعتقد أن هذه الحرب (نعم تأخرت في الكلام عن الحرب ، في ذلك العصر ، كنا نقول "الأحداث "

وكان ينظر على الاستقلاليين الجزائريين على أنهم خارجون عن القانون) قد ملأت كل جيلي بمرس الخوف ، وكانوا غير قادرين عن الكلام بشكل موضوعي. راجع شهادات هؤلاء الذين كانوا هناك ، وشهدوا الأحداث عن قرب - كان هناك -

باستثناء بعض المسلحين الشجعان - نوع من الرافض ، والتجاهل ، وقد تحول هذا إلى شيء آخر ، إلى عنف شعبي ، وسيطرة لجمعية مناهي ، يعيش على أمل الحرية المعنوية ، أو الجنسية ، حول

نيس ، عن إثارة الدهشة فيها..

لويوان : ماذا عن ذكريات طفولتك الأولى؟

لوكليزيو : الحرب وتدمير ميناء نيس ، على أيدي البحرية الألمانية ، وعبوات TNT التي كان صوت انفجاراتها يطرحنى أرضاً ، وهائلاً أحسن من جديد ، في اللحظة التي أنكلم إليك فيها أن الأرض تتحرك من أسفلي ، وأسمع الصراخ ينطلق من أعماق نفسي..

هل هناك مدرس أثر فيك ، وعلمك الكتابة؟

- كنت تلميذاً بليداً ، المدرس الوحيد الذي شجعني ، هو مدرس الفرنسية اللاتينية اليونانية ، السيد لارما Lamar الوحيد الذي خان يعطيني عشرين على عشرين في كتاباتي الفرنسية ، كان رجلاً رقيقاً إنسانياً بلا حدود . حيث كان يقوم بالتدريس في قرية بام - برفي ، وكان يحكي لنا أن بعض تلاميذ كانت لديهم أطراف صناعية ، ويعملون في من مبرة في الحقول ، ويزنون الموازين فوق المحاربت أشكر مشاعره وهو يقرأ لنا كمكافأة لنهاية العام الدراسي ، قصيدة بول جان توليه "يوم الغصيل " .

كيف كنت تقضي إجازاتك الدراسية؟

حتى سن المراهقة كنت أفضيها في بريطانيا ، في سان مارتن فيما يسمى "أفواه أوديث" ، بشكل عام في إنجلترا ، كان أبي يعتبره وطنه الثاني ، وهو المولد في مورشيوس .

- ما ذكرياتك عن كتابة "المحضر " أين ، ومتى ، وكيف . هل هي حالة من روح العصر؟

- لقد كان عصراً غريباً ، بدأت تأليف هذا الكتاب ، ولم تكن حرب الجزائر قد انتهت بعد ، وكان

مخطط لها أن يتم إرسال الغلمان المهديين بأن يرسلوا إلى أوروبا ، واحد من زملائي ، غلام كان موهوب ، متقدم للغاية يسمى قانسان ، كان من سوء طالع أنه رحل في نهاية الستينيات ، وقد قتل أيضاً في كمين ، وهناك آخر تم إرساله إلى FLN

وآلاف عاد في حالة غريبة ، لقد غسروا له مخه ، لا

نفسى، كان، ولا يزال، لدى الإحساس بسوء الفهم، أن أكون كاتباً، في العمق، هو "مفهومي"، ومنذ طفولتي المبكرة، في هذه الآونة، كنت ألقى عناية طيبة من يوحطونتي، أمي، وجدتي، وأولاد أخوالي البعيدين في مورشيوس، الذين كنت أتبادل معهم الروايات، على العكس. أعتقد أنني فهمت ذلك بسرعة، وبشكل عام بعد أن تعرف أبي على إفريقيا، بأن هذه الأنشطة لا يمكن أن تكون بأي حال سوى مهنة، وإنها لا يمكن أن تكون رجلاً في تدبير لقمة العيش، فهي إن تعطيه مكانة في المجتمع. أن تدرس، ليس قط هو أن تزدى واجباتك المدرسية في الرياضيات، أو أن تتلقى دروس التاريخ، وأن تحصل على درجات جيدة وأن تنقب إلى الدرس، وأن تتجح في الامتحانات، وأن تحصل على وظيفة، وسط عائلة، الناس كانوا في هذه الفترة يقدرون الأطباء، والقضاة، والحامين، وأبداً ليس رجال الأعمال، خصوصاً زراع قصب السكر. كانت هذه هي نقطة تحولي. لا أستطيع أن أتجاوز الفضل، وأن أرمي كسلي، وأن أفقد التركيز. والانتباه، كان يجب أن أكون ثمة فاكهة مجففة. الحصول على جائزة أدبية وضمنتي أمام تحد لم أكن مستعداً له، كنت كاتباً، وأصبحت رجل أدب (هذا مكتوب في بطاقتي الشخصية). وقد كان هذا بلا شك أمراً بالغ الصعوبة. هل عدم حصولك على جائزة جونكور أثر فيك؟ أتذكر أن ابنتي الكبيرة خلطت بين جونكور والمسابقات الأخرى. أنا واثق أن هذا ساعدني في تقهق الأمر. في روايتك "مئة الأمومة"، عرت دوماً عن تحديك لمسألة الكتابة، وأكاذيب الفن وأيضاً: كتابة قصة، "أى أنك منذ ذلك الحين، لم تكلم عن كتابة القصص، وإنك اقتربت من الحكى التقليدي. هل ألغيت مؤلف رواية "مئة الأمومة"؟ - لست واثقاً في مسألة التجدد، حكايتي هذه، هل

أوهام حركة "الكتاب". بالنسبة لي، أعتقد أنه بالاعتماد على هذا التاريخ توقفت في رأسي، وهذا حدث فعلاً، عن العيش في قرمسا، لقد عشت طويلاً في إنجلترا، ثم في تايلاند، والمكسيك، وبينما.. ماذا كان رد فلك عند صدور رواية "الحضر"؟ كنت بالغ السعادة عندما استلمت أول رسالة بوعد النشر، عندما جاءتني بروفات الكتاب من جورج لاميريش، مدير نشر مجموعة جاليمار "الطريق"، رسالة جميلة، مختصرة، بطريقته الحميمة. هل تذكر رحلتك الأولى إلى باريس؟ لقد تأخرت في الذهاب إليها، ضنط علي جورج لاميريش أن آتي إليها، كانت تزمهم الصور، أرسلت صوراً سريعة، وانتظرت طوال عام، ربما بسبب الفضل، كنت أعتقد أنني أتحدى نفسي، لم آت إلى باريس سوى حين تم إعلان فوزي بجائزة رينودو، من أجل الصور وأيضاً لمضور حفلات استقبال أملتني كثيراً. في تلك الآونة، تم تصويرك كثيراً مع زوجتك، وفيما بعد، لم تعد ترضي في التصوير، لماذا؟ - نعم، حقاً، أحسست أنني موضوعي.. هل كنت تذهب إلى الحانات، والحفلات السرية في تلك الفترة؟ - أبداً، أحب إجابة جوزيف كونراد على الأسئلة الخاصة بترده، على الحفلات في عصره، فقد حدث ذلك في مورشيوس. حيث سأله فتاة عن "رفصتك المفضلة"، فرد "لا شيء، أنا لا أرقص..". هل أحببت مدينة "نيس"، وأنت مرافق؟ - أحببت هذه المدينة وكرهتها أكثر من كل المدن.. هل تقرأ الصحف الأدبية؟ - أعتقد أنني لم أكن أعرف أنها موجودة.. هل حاولت أن تكتب تحليلاً أدبياً؟ - لا.. هل غيرك نجاح "الحضر" في ذلك العصر، وأدهشك، وصدمك؟ أذكر الأمر جيداً، يبدو لي أن كل هذا جعلني أتحدى

تجذب هذه الملح. لا يمكن أن نمنع أنفسنا مع المعارضة، أحياناً... أن نرى تقدم الإمبراطوريات، والاستقرار الدائم للظلم، وآلية تغيرات التجارة... وهي في صدارة الأشياء التي تمسك قوة العمل، ليست فقط في فرنسا ولكن أيضاً في ألمانيا، وإيطاليا، والولايات المتحدة، إنها في صيرورة. وكأننا ابتكرنا في هذه السنوات المربعة من حرب الجزائر، إلى حرب ماليزيا، عن صعوبة استقلال إفريقيا، والمحيط، نوعاً من اجتياز الحدود، منطقة استقبال وانتظار في حنايا الأعراف، ليس لدينا نبي كبير ونحن نتذكر الماضي..

اكتشاف بنما، والمكسيك وجزيرة موريشيوس (حيث جزء من أصولك) هل هو حالة هروب من فرنسا؟ لماذا تهرب دوماً؟ "في كتاب الهروب عام ١٩٦٩ هل هي مرة صادقة لما أنت عليه؟ هل هذه محاولة لسيرة ذاتية؟

يمكن أن أقول (بطريقة إنها ليست إجابة) إنني أنتمي إلى أسرة خلية، تربيت في نيس، ولكن عن معرفة أن هذه بداية للذهاب إلى أماكن عديدة. ترك أبي موريشيوس لأسباب اقتصادية، وعاش عن محض اختياره بعيداً عن أوروبا، في جويانا، ثم في نيجيريا، أثرت أن أنتمي إلى مكان، قرية، منطقة أو إلى لا مكان مثل باريس، مدينة عالمية. لم أسافر، فلا أحب المغامرات، لقد ظلت مع أسرتي بشكل متتابع في المكسيك والولايات المتحدة، لا أعرف أين سنعيش في العام القادم. أصل هناك أو حيث أكون شخصياً أنا (لا يمكنني أكمل للآخرين) أحفظ بكل الأشياء الصغيرة التي تتخذ بالنسبة لي قيمة استثنائية. بلا شك بشكل مفرط : أرض بكر حيث تدور فيها التواريخ وألوان السماء عند الفروب، وصوت عدو حصان يدفعه غلمان، ورائحة قاترة، وقوية في الوقت نفسه تنبع من ثمار ساقطة من فوق الأشجار، بيرة كلام، أشخاص يقولون: "أي بدلاً من أن يقولوا "نعم" لون الشجر الرمادي في عيون الهنديات، المطر الذي

هي مثل بقية الحكايات؟ هل هي بداية، أم نهاية؟ هل أكتب موضوعات؟ هل أنجأ إلى الدراما الشعرية، أم أن الاعترافات هي أساليب موضوعية؟ هل هناك بعض الأشياء الشخصية؟ هل الحكى يصف الزمن المنشور؟ هل تتركب الذكريات حسب ترتيب قاطرات القرام؟ سوف أعطيك مثلاً، وأنا أمتلك شجاعتني بين يدي، لأنه ليس سهلاً أن أعرض هذا، أعني أن المرض قطعة من الذاكرة في "أورانيا"، الرواية التي نشرتها الآن، هناك شخصية لامرأة هندية شابة، أسميتها "ليلي"، إنها تعيش عند بحيرة أوراندينو، هي موجودة (أعتقد أنني قابلتها)، لديها حياتها البدائية (تحاول أن تهرب من شخص يمثل لها إيمان الرهيب. وهو أيضاً شخصية حقيقية). لذا، فكل شيء بالنسبة لي جزء من سفينة طفولتي التي دارت بين بيزانس وجزيرة سورلينج، كانت تسمى "ليلي البحيرة" بما يعني "زنايق البحيرة" وبدون هذه الذكريات (وما يرتبط بها) لا أستطيع أن أكتب عن هذه المرأة، عن البحيرة، العمل يدفع الأطفال، وأنا أحب تركيبة سلمان رشدي، حول الواقع الذي يظل دائماً مخفياً..

في عام ١٩٦٦ نشرت رواية "الطوفان"، ثم في عام ١٩٧٣ نشرت "العلاقة" رواية تتحدث عن الجوانب الوحشية للأحراش في المدن الجديدة، يبدو كأنه رؤية لنهاية العالم في فرنسا، لماذا هل كنت تلحن عن النيران المشتعلة حالياً؟ مثلاً أخبرتك بشأن حرب الجزائر، قد كنا، في كل جيلي (المولود أثناء، أو بعد الحرب مباشرة ١٩٢٩ - ١٩٤٥) يتألم فرنسا الحاليين منذ عام ١٩٨٩ حين قامت الثورة الفرنسية، يمكن استعادة خلق الهوية، والانتماء إلى حزب تقدمي، وأن تحمل الشعلة في منحنى جديد، هذه القطبية سوف تبقى طويلاً، وقد جعلتني أنظر إلى المجتمع الجديد، بشكل خاص الليبرالية الجديدة، مثل محاولة للتسيان من أجل التذكر، كل ما عليك هو، أن

تتكون في زمن جورج صائد، أو الصديق فريتز، على العكس، فإن هذا مع اللغة، والكتب يمكن أيضاً أن تتكلم عن فرنسا اليوم ونراها موجودة في هذا السيل من الأحداث، والأفكار، وأحداث الصنف، والأمور المعالجة..

في أصمائه هناك دائماً أطفال، وشيوخ، ويكم، وبسطاء، وممرضات، وشحاذون، من أين يأتيك هذا المذاق لكل هذا الجمع من الشخصيات النادرة عادة في الرواية الفرنسية؟

أفترض أن هذا يأتي من روايات مثل "لازار للود تورمز" *Lazarillo de Tormes* ومن "دون كيخوته" لسرفانتس، و"عن القران والرجال" لجون شتاينيك، و"الأبله" لديستوفيسكي، و"الشيخوخة" لاسيمون دي بوفوا، وعندما أعاني على الأمل فإن هذا يأتي من "جيل بلاس" لهوجو، و"الأب جويرو" لبزرك، و"نانا" لإميل زولا، و"بلاهل" لهكتور مالو، حقاً فإن لدي بعض التحدي فيما يخص "شخصيات الرواية في الثلاثينيات، والبلانغات التي تطبق في الحياة"، عندما عاش أرتو في المكسيك، تعاملت المخدرات، وماذا عنك؟

لا..

هل تدخل أحياناً مكتبة لشراء رواية لكاتب معاصر؟ فرنسي أو أجنبي؟ أم فيلسوف؟

ليس أبعد من البارحة، اشتريت كتاب "المرثي والخفي" لموريس ميرلو-بولتي فعلاً من أجل ابنتي، حيث وجدت فيه هذه الجملة الرائعة: "الفلسفة تتكلم، ولكنهما ضعف في حد ذاتها، وهي ضعف استثنائي. يجب أن نسكت، أن نفرض في الصمت، وأن نلحق بوجود الفلسفة المتاحة، يحدث كل هذا وعكسه عندما يود المرء أن يطرح في كلمات بعض الصمت ونحن ننضت إليه، عمل الفلسفة الداخلي هو المجهود الجبهي..

هل تهلك الأجيال الجديدة من الكتابات؟

أحب كثيراً كتابات المرأة اليوم، ماري نيميه،

ينزل من السواقي في مورشيوس، هل هذا شيء متميز؟ لا أعرف. يبدو لي أنني أستطيع العيش مع هذا النوع من المخاض في كل مكان، طالما أنني أحب كل هذا. إن الكتابة تخدمني في هذا الأمر وأنا أستخدم اللغة الفرنسية..

تضمر دائماً أنك قروي في باريس؟

ببساطة إنه إحساس داخلي..

لم تكتب من فرنسا عام ٢٠٠٦ في مكتبك الحالية، لماذا؟ ألا تهلك في شيء؟

على العكس، حيث يبدو لي أنني أكتب عن هذا البلد، وعن هذا العصر (ربما ليس بالضبط عن ٢٠٠٦ ولكن عن سنوات أخرى قريبة) من خلال نفحات الأحاسيس، الواقع أن العيش هنا أو هناك لا يبعثني عن هذا العالم الذي يشكل حالة فرنسا، التي ليست حدودها هي الحدود الجغرافية، ولكنها أمور تتعلق بالمخاض، الأمور المادية تصنع الذكريات والمخاض، بمعنى آخر، أول، إن فرنسا ٢٠٠٦ هي بونج، ومارتر، وهنري ميشو، وإيميه سيزار ودوشا ودوستا، والقائمة طويلة، ثم، هي حقاً، أنا مقتنع بالإمكانات الكبرى للثقافة في العالم المعاصر، لم تعد هناك بلاد أجنبية وجارة، مثلما حاول بارين بويل أن يقول، عندما نتحدث عن الحدود الأمريكية - المكسيكية فأنت تتحدث أيضاً عن مضيق جبل طارق، وعن الحدود الفرنسية

الألمانية، على سبيل المثال فإن تصفير الأشياء، حيث تدور أحداث رواية "أورانيا" هو في حقيقة الأمر في قلب المكسيك الهندية، الملكة القديمة لشعب "بورشيا"، أو عندما نذهب إلى القرى، سوف نرى أن ثلاثة أرباع السكان من الرجال قد هاجروا إلى الولايات المتحدة، هذا المثال يجب أن يكون حقيقة في القرى المعروفة باسم "القبائل"، و"الولوف"، و"الأيروس"، إنها تصنع وهم الاعتقاد أن القرى من بينها بقايا أطباق الطابع، وأغنيات الأطفال، والتفاصيل السرية، التي يمكن أن نتكلم بها عن الأمم، والأوطان التي كانت

كم من الوقت استغرق كتابة رواية "أورانيا" وأين؟
حوالي عامين، بشكل أساسي في اليوكر في نيويورك.
منذ وقت طويل، أخبرتني أن لديك إجاباً بالروائي "ج. د. سالينجر"، هل لا يزال هذا حتى اليوم؟
فعلاً..
هل تأخذ النقد الأدبي في الحسبان؟
أعتقد أن هناك حواراً معه..
هل تلعب الذكريات دوراً مهماً في أعمالك؟
كم أحببت أن تكون الذكريات سبباً لسعادتي..
هل هناك في أحد كتبك ترغيب أن تصمم أحد كتبك، أو أن تراه وقد اختفى تماماً؟
"المبصري دتوره" الذي لم ينشر قط..
في السبعينيات، كتبت عن لوتريامون، وسارتر وفلاتري وأوكنور، يبدو لي أن لديك رغبة أقل في الكتابة في الصحف، لماذا؟
حسب الأحوال، أردت أن أكتب حول الأدب المكسيكي (سور خوانا، أوكتابوباث، جيلبرتو أوين، والمعاصرين) إنها مسألة وقت..
ماذا عن حالك المعنوية الآن؟
أقل صبراً أمام القليل من الوقت الباقي لي على قيد الحياة..
أين تحب أن تدفن؟
في جزيرة..
هامش مهم:
هذا الحديث، نشر في مجلة لوبوان الفرنسية في ٢٩ مارس عام ٢٠٠٦ عقب نشر رواية "أورانيا" للكاتب، وأهمية هذا الحديث أن الذي أجراه هو أيضاً أديب وروائي فرنسي له أهميته، هو جاك-بيير أميت، والحديث المنشور في مجلة أسبوعية سياسية متنوعة، لا يعكس فقط ثقافة لوكليزيو الواسعة بل أيضاً ثقافة القارئ الذي يقرأ المجلة، فقد ذكر الكاتب أسماء مهمة منهم الأديب المجري المعاصر أوفه يونسون، والكاتب جوزيف كورنراد،

ماري ديبلشين، ماري نديان، ماري داريسك، نينا براوي، وأناثان ديفي، وغابيان كانور، ولكن بوجيل، يبدو لي أنهم في حالة ابتكار أدبي فرنسي أكثر حرية. أكثر احتراماً، بتعارض تماماً مع قل ومفاهيم أدب أقرانهم من الرجال.
في أعمالك، هناك قليل من قصص الحب، لماذا؟
لقد لاحظت فعلاً هذه الندرة من المشاعر، لكن ماذا تعني؟ فنحن نستخدم قصص الحب حسب الحالة. موقفك المتحدي بشأن التحليل النفسي النقدي، يمثل ظاهرة، لماذا؟
اكتشفت هذا الأمر حين قرأت الأدب الأنجلو-مكسوني بشكل عام ريموند شاندرل وسالندر..
أحياناً، عند قراءة أعمالك، نشاهد إذا كان نموذجك ليس هو.. الوحش الجميل.. الذي حلم به جان جاك روسو؟
أعتقد أنني كرهت روسو، بشكل عام بسبب "اعترافاته" يبدو لي أن مونتغن، وفولكير، قد قالوا أفضل الأشياء حول الشعوب الأمريكية الأولى الذين لم يكونوا وحوشاً ولا حلوين، لكن أنت تتكلم عن الأمريكيين، الهنود وفنونهم، وفلسفتهم. وأنت تدخل أيضاً الماليزيين وأفارقة غابات خط الاستواء، الذين تسميهم "متوحشين"، هذا أمر غير مفهوم، هناك أيضاً قصص فرنسية معاصرة من الكلمات لا يمكنك أن تتسلقها: نتاج الثقافة، الأدب الشفاهي، الفلسفة المكسيكو-أمريكية بمفاهيم اللغات الهندية أو الأسترالية، وعالية الثقافة، وتعلم لغات الأقيات، مثل لغة الكريول، وغيرها..
ما رأيك عما حدث في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ عندما انهار برجاً مبنى التجارة العالمية؟
فكرت أنه مثل كل مشاهد الحرب التي تمثل عقاباً جماعياً، وأنا أرى قتل الدننيين، مثلما حدث في دك برلين، وإطلاق القنابل الذرية على هيروشيما ونجازاكي، أو اكتساح بيروت، هذه الأمور لا تفنن..
تفتنر..

نص ثقافة القارئ الفرنسي العادي، حتى لا يحس بالاعترا ب، أو بصعوبة هذا النص، وقد تركنا الأسماء كما هي، ليعرف قارئ مجلة الرواية حدود معرفته بأبرز أسماء الرواية المعاصرة، مثل الجزائرية، نينا براوي، وماري داريسك وبقية أسماء الكاتبات اللاتي لم يبلغن السادسة والثلاثين، وإن كان لوكليزيو قد نسي اسم كاتبة فرنسية - بلجيكية باللغة الأهمية هي إميلي نوتومب. ■

صاحب رواية "قلب الظلمات" بالإضافة إلى أسماء أخرى، منها ج.د. سالينجر الأديب الذي عاش طفلة حياته في عزلة، وأسماء أخرى، وأيضاً الحديث عن لغة الكريول Creol وهي لغة تخلق بين عدة لغات أسيوية، ولاتينية، وأوروبية. كما أننا أضفنا أسماء مؤلفي الروايات، التي لم يذكرها الكاتب في الحديث باعتبار أن المؤلفين معروفون للقارئ الفرنسي.. يعني هذا أن قارئ هذا الحديث يجب أن تكون لديه

رواية "صحراء" De'sent بين الواقع والخيال

أ. د. أحمد فؤاد عبد المجيد عفيفي

اشتهر أديب نوبل جان ماري لوكليزيو وهو في سن الثالثة والعشرين عام سنة ١٩٦٣م بعد منحه جائزة تيوفرامست رينود و Renaudot التي حصل عليها عن أول رواية له "محضر الضبط" والتي لم تكن في نظر النقاد مجرد عمل كتبه أيام شبابه لأن نجاحها يرجع إلى Le Proce's Verhal معالجته قصة عاشها باللمل تكل على لضعه مبكراً وتمكنه من الكتابة الأدبية الرائعة.

١٩٨٠م، الباحث عن الذهب Le chercheur الحلم المكسيكي Le Reve Mexican سنة ١٩٨٨م، الربيع وفصول أخرى سنة ١٩٨٩م، L'Etoile Emante النجم السائر سنة ١٩٩٢م. وغير ذلك كثير. وقد اخترنا الحديث عن روايته صحراء (دون أداة تعريف) لأننا نرى أن لوكليزيو ينظر فيها إلى العالم المدني وكأنه غابة أو صحراء يحسبها الناس خالية من الحب والمشاعر الإنسانية. كما أن المؤلف يعبر في هذه الرواية عن نقده للعالم المعاصر، ويحذر من الحضارة المادية والتوسع في بناء مدن تجر على المساحات القضاية الخالية من العالم. ولا يهتم الكاتب بما يراه في مناظر المدينة ويتجه إلى مناظر أكثر طينعية وبدائية.

بعد ذلك أعماله الأدبية التي نشرتها له في باريس دار جاليمار الفرنسية حيث صدر عنها سنة ١٩٦٣م رواية "محضر الضبط" Le Proce's Verhal وفي سنة ١٩٦٥م رواية الحمى La Fie`vre ثم الطوفان Le De'luge سنة ١٩٦٦م، وروايتها النشوة المادية L'extase Mate'rielle تيرا أماتا Terra Amata سنة ١٩٦٧م، وسجل الهروب Le livre des fuites سنة ١٩٦٩م، والحرب La guerre سنة ١٩٧٠م، والعمالة Les ge'ants سنة ١٩٧٣م، موندو وقصص أخرى سنة ١٩٧٨م، ثلاث مدن مقدمة Trois Villes saintes وصحراء De'sent سنة

وتوالفت

العالم المادي الذي يكثر فيه اعتداء الناس بعضهم على بعض يشقى الوسائل بمبرر أو بدون مبرر على عكس هؤلاء البدو الرائيين الذين تجمعوا في الصحراء لمقاومة قوات الاحتلال الفرنسي. وفي ذلك يقول الكاتب: "لقد قدموا من كل أرجاء الصحراء.. قدموا جميعاً من الجنوب سواء كانوا من البدو الرُّحَّل أو من التجار أو من الرعاة. وتعلموا لأيام عديدة مناعب جمة، سواء في أجسامهم الضعيفة أو في شفاهم الدامية، أو حتى في نظرتهم المشتعلة... ولكن ذلك كان هو عالمهم الحقيقي... هذا الرجل، تلك السماء، ذلك الألم، هذا الصمت، وليس عالم المدن الغنية من المدن والأسمنت حيث يسمع الناس صوت بعضهن، والضجة التي يمتلئها خيرير وجريان المياه". (١).

ويبين المؤلف أن الصحراء في نظر هؤلاء المغاربة ترمز إلى القيم الروحية للعالم الصحراوي في مواجهة قيم هؤلاء المعتدين الأجانب الذين قدموا للاحتلال والقتل والصيد واستغلال الأرض والناس.

وقد أراد لوكليزيو - في رواية: "صحراء" أن يعطي للصحراء بعداً تاريخياً وأسطورياً في ذات الوقت وذلك باستخدامه، في الصياغة، أزمنة معينة تتراوح بين الماضي البسيط، والماضي الناقص، والماضي.

أما مكان الحدث فهو مدينة سمارا Samarra التي توافد إليها المقاربة من شتى الريع لمواجهة قوات الاحتلال الفرنسية. وقد بدأ هؤلاء القادمين أن الزمن ممتد لا ينتهي، لأنهم يسيرون عبر صحراء لا نهاية لها تمثل بالنسبة لهم سرباً يشمون إليه دون وجهة أو مكان يأوون إليه. وفي هذا الخصوص يقول الكاتب: "على البعد، كان السراب يغرق بين الأرض والسماء، وكانت تظهر فيه أسواق وقوافل جمال وخفوف تحمل اللون والأحلام. وكان البشر أنفسهم يشبهون هذا السراب من جراء ما يمانون من جوع وعطش ونسب في أراضي الصحراء". (٢).

ويقدم لوكليزيو في هذه الرواية صورة كاملة

وتعد رواية "صحراء" بمثابة نقزة من المادية إلى الروحانية ومن الفراغ والخوف إلى كل ما هو آمن، مما جعل لوكليزيو يبحث عن ضالته بعيداً عن حلبة باريس ونيوس وأشباهها. ولكن ذلك لا يعني أنه يرفض تماماً حياة المدينة بكل مظاهرها، بل قد يجد فيها جمالاً ومغامرات وأشياء يجدها، لكنها لا تصل إلى مرتبة عشقه للصحراء.

والحقيقة أن رواية "صحراء" تعنى بالنسبة لمؤلفها معاني كثيرة في الوقت نفسه لأنها تعالج موضوعات تمتد من الحضارة المادية المفسدة إلى أسطورة النعيم الهادئ الممتع. وكل ذلك يعرضه لوكليزيو بأسلوب سهل واضح، لأن قرة الصحراء في نظره تتلحق بكل ما هو بدائي وطبيعي لدى الإنسان.. أي إنسان. ويحاول المؤلف، في عرض أفكاره، أن يظهر تصادم الفكر المدني مع العالم الصحراوي، الذي يمثل في العودة إلى الأرض بكل ما فيها من صفاء يتجاوز كل التقدم المادي الذي حققته الحضارة، لأن بين الأرض والإنسان رابطاً وثيقاً.

ويختار لوكليزيو فرصة الحديث عن هذه النقطة ليرز العلاقة بين فرنسا الغازية وبين مستعمراتها الشاسعة في إفريقيا بصحاريها الواسعة.

وإذا نظرنا إلى عنوان الرواية باللغة الفرنسية فسندجده - على غير العادة - بلا أداة تريف أو أداة تكثير.. مجرد كلمة صحراء De'sert لأن

الصحراء - حسب ما يرى - أوسع وأشمل من أي أداة تريفها، ولا تقتصر على مجرد حد جغرافي.

والغريب أن لوكليزيو يترك - أثناء كتابته لهذه الرواية - مسافات بيضاء متعددة حتى يعطي للقارئ انطباعاً بوجود مساحة فراغية تشبه فراغات

الصحراء الشاسعة وشبه الخالية من الادميين لكون الصحراء أرضاً جرداء جافة يفتلها الصمت، بلا ماء ولا خضرة.. أي بلا حياة.

ويشد هذا العنوان المجرد: "صحراء" القارئ لمتابعة الرواية خاصة وأن المؤلف أراد أن يحدد مبدأ الكرامة المعنوية والحرية، والاستقلالية التي يتمتع بها البدو الرُّحَّل، وهو ما يجعلهم يتجاوزون مبادئ

الشخصيات. وفي ذلك يقول متحدثاً عن شخصية "تور": "ربما كان يحمل نور بأسميات أخرى، وبطرق أخرى، كما لو كانت لسعة الشمس على جسده وألم العطش في حنجرته، إلا بداية لرغبة أخرى في نفسه." (٥).

وإن ذلك فقد يرى القارئ أن تصوير الصحراء ووجود البدو فيها يرتبطان بصورة حكم ما لدى الكاتب على الرغم من أن الحديث عن البدو مستمر وممتد طوال الرواية. وهذا يجعل الناقد الموضوعي يرى أن لوكليزيو يصور الصحراء من خلال نقطتين إحداهما داخلية، والأخرى خارجية تخفي كل منهما الأخرى وتظهرها في الوقت نفسه، لأن المؤلف يحاول مراراً تجاوز الحدود بين الداخل والخارج أي بين الواقع والخيال. فكيف استطاع لوكليزيو أن يمزج بينهما؟ من الناحية التاريخية تمثل رواية "صحراء" مقاومة القبائل المغربية لغزو القوات الفرنسية في الفترة ما بين سنة ١٩١٠ إلى ١٩١٢ م، وبالتالي فإن الصحراء كانت هي المسرح الذي وقعت فيه الأحداث. أما من الناحية التصويرية والخيالية، فإن الكاتب يتصور وجود الأماكن والأحداث فقط في مجاله الخيالي، أي في فرضي وليس في مكان حقيقي، خاصة وأن مشهد العالم الخيالي لا يجري عادة في أي مكان على الأرض.

ما إنك طبيعة هذا المكان الذي يصوره لنا لوكليزيو؟ ليس هذا المكان بالطبع خيالياً وتصورياً مائة في المائة، لأن عالم الخيال لا يتفصل في معظم الأحوال عن عالم الواقع إذا ما أردنا المقارنة بينهما. وكل ما يحدث هو أن عالم الخيال يخضع لخاصية كل كاتب أو فنان، سواء كان رسماً أو شاعراً أو كاتباً، لأنهم جميعاً يتمتعون بحرية ما قبل أن يتفادوا إبداعاتهم، في المجال الخيالي أو التعبيري الأسلوبى. وإذا كان كل روائي يصور في عمله الأدبي كائنات خيالية موجودة أو غير موجودة، في مكان ما أو في زمن ما، فإن لهم جميعاً مرجعية في عالم الحقيقة وإن لم تكن لهم نفس الخصائص بوصفهم أقرب إلى عالم الخيال. وهكذا يمزج

للصمت والوحدة يظهرها في هذه الصحراء المجردة من كل شيء... أرض قاحلة عارية من النبات، وتمتد عبر مساحات شاسعة لتعبر بمثابة مقبرة كبرى فيتلع كل من يجيء؛ إليها حيث يغطيه الرمل الذي يغطي كل شيء ويقضي على كل مظهر للحياة.

ولكى يعطي لوكليزيو بعض الحراك لهذه الصحراء، يقوم بتصوير كيفية سير البدو على أقدام من سبقهم وهم يعتقدون أن مجرد مشيهم رجلاً ونساء دون راحة يشعروهم بأن شمة وجودا للحياة، أو حتى يعلمهم كيف يموتون على الرجال. وفي هذه النقطة بالذات يقول أديب نويل: "كان هؤلاء البشر يطمعن تماماً أن الصحراء لا تريد، فكانوا يسيرون دون توقف، في نفس المسارات التي مشى فيها الأولون... كان الرجال والنساء يحشون وهم يحشون دون راحة... كي يطمعوا كيف يموتون على الرجال." (٣).

والطرق التي يرسمها المؤلف في روايته ليست طرقاً مستقيمة لها نهاية معروفة، ولكنها طرق التناهي ترمز إلى استمرار سعي الإنسان ومعلاته في الحياة. والعجيب أن لوكليزيو يصور الصحراء، ليس بوصفها نموذجاً مكانياً، ولكن بوصفها أيضاً مكاناً عضوياً ولاداءً لأن البدو يحشون ويترددون ويموتون فيها، ويتكفرون معها لأنها تشعروهم بحرية لا حدود لها تقتل في حرية التنقل وتبادلهم النظرات والصمت مع هذه الصحراء. وفي ذلك يقول لوكليزيو: "منذ الحقيقة الأولى لحيناتهم يتكيف الناس مع الصحراء الشاسعة... مع الرمل... مع الأشواك... مع الثعابين والقران والمواصف... كل ذلك يصبح بمثابة أسرة لهم." (٤).

وهكذا تعبر الصحراء بالنسبة للبدو الرحل وسيلة اتصال وانفصال في الوقت نفسه... اتصال مع عالم الحرية والروحانية، وانفصال عن الحياة الحديثة المدنية التي تسودها الاهتمامات المادية. والحقيقة أن رواية "صحراء" تبدو للقارئ وكأنها رغبة داخلية عاشها الكاتب، وعاشت معه

الرمادي الكثيب، والظروف السيئة لحياة المهاجرين القادمين من شمال إفريقيا وشتى أنحاء العالم دون أن يكون لديهم أمل في تحسين معيشتهم أو حتى العودة إلى أوطانهم التي قدموا منها. وترى ذلك في رسمه لشخصية "لالا" التي تمانى كغيرها من كل شيء، بل ومن الأشخاص الذين يبدون لها كأشباح على وشك الموت رغم وجود ناطحات السحاب والحلات المختلفة التي تبغ مختلف البضائع؛ ذلك لأن الفساد قد عم فيها واختلت فيها القيم، وصارت مثل سجن يقيد حريات ساكني المدينة، خاصة الأغراب منهم، على عكس الصحراء التي تفصل نفوس البشر وتطهرها. وإذا كانت المدينة، بحياتها الرخوة تضغط الناس، فإن صخور الصحراء وجبالها ورمالها تحلهم إلى معادن صلبة قوية.

وإذا حاولنا أن نستكشف الموضوعات التي عالجها أديب نوبل لوكليزيو في روايته "صحراء" فنرى أنها لا تفرج عن ثلاثة أولها انصاع الصحراء الذي يقابله على العكس ضيق ومحدودية المكان في المدينة، وبساطة من يعيشون في الصحراء أو يمرّون بها في مقابل تعقيدات الحياة في المدينة وكثرة مشكلات سكانها. ويقول الكاتب إنه على الرغم من أن بدو الصحراء يتكونون من قبائل مختلفة إلا أن التماسيح يسود بينهم بينما التصعب يفكها بأهل المدينة.

والموضوع الثاني الذي يعالجه لوكليزيو في هذه الرواية هو الصمت الذي يعتبره سرا من أسرار الصحراء وغموضها، ويرتبط باتساعها حيث لا تحدث سماواها أو رملها أو كثبانها وتلالها وجبالها أي جلبة أو أمة أصوات تضايق البشر وبالتالي يجد الكاتب صلة بين الصمت الصحراوي وبين الإحساس بالبرودة والحرارة والجوع والعطش. وبهذا الخصوص يقول المؤلف متحدثاً عن البدو الرّحل: "والملوم فهم، وما يثير القلق والشفقة، هو صمتهم، فلا يتكلم أحد منهم دون داع ولا يفتنى ولا يكي ولا يظهر أنه، قد كانت أرجل النساء والرجال والأطفال دامية ومع ذلك كانوا يتعمون

لوكليزيو في رواية "صحراء" بين العالم الداخلي -عالمه، وبين العالم الخارجي، عالم الآخرين، لأنه يعتبر الواقع هو ما تشعر به الحواس لأنه يرتكز على حقائق مادية قادرة على الإدراكات الحسية وعلى استقبال جميع القوى والتهارات من أي مكان. ويرى النقاد أن فكر وفلسفة لوكليزيو في رواية "صحراء" يتمثل في أن الصحراء سلسلة من الصور تبين زحف هؤلاء البدو في مناخ غير مستقر، وسط الوحدة والصمت وكأنهم أشباح قدموا من العدم أو من أعماق الأحلام.

ومنذ بداية الرواية يرسم المؤلف إطارا عاما لها يتكون من رمل، وكثبان، وممرات وأثار أقدام، وشمس ونجوم، ورجال ونساء وأطفال وحيوانات. وهو بهذا يمزج بين الشكل والألوان أي بين البهارة والبدو، فأشعة الشمس في النهار، ونور القمر والنجوم في الليل، توضح الإضاءة في اللوحة التي يريد لوكليزيو أن يرسمها ليلاً أو نهاراً حيث تسير القوافل بطيء، ويسود الصمت فوق الرمال، مما يعنى في نظر الكاتب أن الصحراء والإنسان وحدة واحدة لأنه نقل منها تأثيراً على الآخر.

ويكتشف القارئ أن لوكليزيو يرى أن الصحراء تمثل الحياة العابرة التي لا مقام فيها، لأن البدو الرّحل المسافرين ينتظرون دائماً المجهول واللحظات الشديدة القسوة تماماً مثل هؤلاء الناس الذين يسافرون في صحراء الحياة ولا يجدون سوى مساحات واسعة من الرمال والجفاف القاتل والحرارة الشديدة، وكل ما يفرغونه من هذا السير الطويل هو أن يجدوا ماء يشربونه حتى لا يمتعضوا للموت عطشاً، وتصبح الصحراء بالنسبة لهم مقبرة تتبلع الناس وأشياءهم جميعاً بعد أن تحملوا صمت المكان وصمت الإنسان مما.

ومن جهة أخرى فإن لوكليزيو يرى في الصحراء مكاناً للحرية المطلقة والتسامح المثالي رغم كل المعاناة، وهو ما يميز - في نظره - الصحراء عن المدينة مكاناً وإنسانياً. ويظهر ذلك جلياً في وصفه لدينة مارسيلا الفرنسية: شوارعها ومكانها ولونها

في سيرهم دون إحداث منجاة وكأنهم ممتسلمون دون أن يملقوا بكلمة. (٦).

والواقع أن الصمت يمثل أيضاً نهاية زحف البدو في الصحراء عندما وصلت القارات الفرنسية لتستولي على الأرض وتقتل الشيوخ والأطفال والنساء سنة ١٩١٠م.

ويبقى هنا أن نذكر أن لوكليزيو يسمى أفراد الجنسيتين الفرنسي والغازي "المسيحيين" بالمعارض مع المراكشيين المسلمين كي يبين هذا التقابل بين شعبين وبين حضارتين ونوعين من القيم.

أما الموضوع الثالث المهم الذي تناوله الكاتب في الرواية، فيتمثل فيما يسميه صوفيّة الصحراء التي كانت ولا تزال ينبوع التأمل والروح والتطهير المعنوي، لأن سكانها يعيشون بعيداً عن العالم المادي وشروره وإن كانت المانة لا تتركهم. وهم يقبلون بشجاعة وتحمل قدرهم وظروف معيشتهم الإنسانية، ويؤدون الصلوات التي تطهر نفوسهم وتدفع عنهم كل خراب، لأن المراكشيين

الصحراويين يشعرون بالقرّة في كل مرة يصيرون فيها قائلين: الله أكبر؛ لأن الشماثر الإسلامية تقربهم إلى الله صباحاً ومساءً، وتملاً نفوسهم بالأمل في أقصى لحظات اليأس، وتزج وتخفف عنهم أي خوف من العزاة الفرنسيين. وقد هنى المؤلف بإبراز أن الصلاة - بالذات - تعتبر بالنسبة لهؤلاء البدو الذين يتعرضون للغزو والاحتلال من قوة كبرى لا قبل لهم بها، هي الملجأ الوحيد الذي يصلهم بالله، ويحميهم من غري الهوى والعدوان ويقهم شر الجيطان.

وهكذا نرى أنه من خلال معالجة هذه الموضوعات الثلاثة: اتساع الصحراء والصمت والصوفيّة

الصحراوية، ينجح لوكليزيو في المزج بين الواقع والخيال، لأن البدو المراكشيين الرحّل يمثلون حقيقة تاريخية واجتماعية قامت بمقاومة المحتلين الفرنسيين، الذين جاءوا لاستعمارهم وقتلهم في أوائل القرن العشرين. واهتم لوكليزيو بإبراز أن قبائل الصحراء المغربية قد جاءت للاجتماع معاً في الفترة ما بين سنة ١٩٠٩ - ١٩١٢م لمواجهة الفرنسيين الفاسيين دون أي تكافؤ قتالي حيث لا يمتلكون سلاحاً حديثاً يحاربون به.

والحقيقة أن الحديث عن رواية "صحراء" يطول لما بها من ثراء أدبي وفني وبراعة في رسم الأهداف والشخصيات التي تسهم في إبراز هدف لوكليزيو المتمثل في ضرورة العودة إلى المثل والقيم الإنسانية محافظة على كرامة الإنسان وحرية، وبساطته. وما شخصيات الرواية إلا تجسيد لهذه الصلة بين الماضي والحاضر. ورغم أنهم الآن يعتبرون من الماضي، فإن الصحراء بمواسمها وشمسها القاسية وصغورها تعتبر حقيقة دائمة في نفوس البدو الذين لا يزالون يمثلون روح وحقيقة الصحراء.

ومع ذلك لا ينبغي الاعتقاد بأن لوكليزيو ينزع إلى روح التشاؤم؛ لأنه يطرح في روايته تساؤلات عديدة ويحبر عن أوجه كثيرة من التوتر، لأن كل ما يرمى إليه هو أن يكون في العمل الأدبي معان يعنى الكاتب بإبرازها بحيث لا يقتصر دوره على التفتي في رواياته بطولات تقوم بها شخصيات وهمية، بل لابد للكاتب أو الفنان أن يمزج بين العالم التصويري والعالم الذي يراه بعينه بحيث تشمل كتاباته عالمه الواقعي وعالمه الخيالي معاً. ■

المراجع

- (١) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ٢٤ وما بعدها.
- (٢) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ٢٤.
- (٣) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ١٣.
- (٤) المرجع السابق، ص ١٧.
- (٥) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ١٨.
- (٦) لوكليزيو، رواية "صحراء"، باريس، ١٩٨٠م، طبعة جاليمار، ص ٢٦.

حول رواية «الباحث عن الذهب»

ترجمة : محمود قاسم

حول رواية «الباحث عن الذهب» للكاتب الفرنسي ج.م. لوكلزيو ، عام ١٩٨٥ ، احتلت الصفحات الأدبية ، و صفحات عروض الكتب بهذه الرواية احتفاءً ملحوظاً ، وقام أدباء مشهورون في فرنسا بالكتابة عنها في الصفحات الأدبية التي يشرفون عليها ، وقد اخترنا أن نترجم مقالين ، وحديثاً صغيراً من بين كل ما كتب عن هذه الرواية . لهذا الأكثر أهمية ..

صورة لوكلزيو كل ردود الفعل هذه . فرق منجمه ، وضوضه ، إنه يكاد أن يقول : آه ! هذا الشاب الجميل والطيب هناك ، مفسول من أخرة قاعات القراءة ، ليس مثل الآخرين ! إلخ .. حيث يتميز مؤلف رواية «الباحث عن الذهب» من خلال عدة وجوه أخرى ، الأساسى منها أنه كان يهرب إلى مناخ المناقضة المدرسية في عصره ، ويد أدب الأساطرة ، فإنه في حالة السيطرة على التلاميذ التجباء ، الذين يؤمنون بمعرفة كل شيء ، أن يجلبوا صمتهم بشكل متكامل ، آمليين أن يحضروا هوام أزممتهم ، الأعماق القديمة ، والأشكال الجديدة .. تحت مظهره ، ككلمة نابغة وخلف موضوعات البسيطة . وهذو نلده ، فإن لوكلزيو يعارض

“ إنه نقي مثل علامة أثر ” ..

كم يتزايد تماسك التقاليد الأدبية ، والكثير من الأحكام الجمالية التي تتباعد عن الأحكام الأخلاقية للتظاهرات . بالنسبة لشخص باريسي ، اعتاد على مواجهة الإعلام ، مما يتعارض مع الرئفى الخجول ، الذى من كافة المناورات ، مهما تقاطعت شهرته . إنه كائن أسطوري يمكن أن يتعامل كملاك متميز ، يمر من خلال قس صناعى - غير قادر على إضاءة الأعمال التي لا إجابة فيها على موهبته ، يمكن أن تكون منطلقاً فرق محيطات ، مجهولة الفترات التليفزيونية ، وأن تكون كاتباً قريباً بالغ الأهمية ، يجمع من شراب مزيج (كوكتل) ، وضايع عاصف ، عبقري ! تحمل

الصولجان، وفي ميناء "ماهي" يصل الكسيس أخيراً إلى جزيرة كنزه. وبمساعدة الخطط ومزولة منحها أبوه إياه، يفتش الوادي الذي خبأ فيه القراصان الكنز. . .
بعد قليل، تأتبه الزيارة المتركة من الفتاة "أوما" وأخيها غير الشقيق. ينتمي والد "أوما" إلى قبيلة "النافا" الذين يعيشون مختبئين في الجبل، أمها هندية. تعيش "أوما" في فرنسا داخل مؤسسات دينية، تلقن الكسيس فن صيد الحوريات، الأمل هو العثور على الكنز الذي سوف يحقق لكل منهم آماله في طبيعة تخلو من البقع السوداء. . .

لكن جنون الكوكب لا يلبث أن يختزل هذه الجنة من التنبؤ. حين تندلع الحرب العالمية الأولى، تسيطر القوات البريطانية على الجزيرة، ويتم إبعاد الكسيس عن كنزه الخفي، حين يتم تجنيده، ترفض "أوما" أن تستكمل حياتها في الجزيرة، حيث إنها تحسن أنها "بلا جدوى". . . بعد العثور على الكنز، يحارب الكسيس في أوبريه طوال شتاء ١٩١٥ ثم في قمة المعارك حيث يستخدم الغاز في المعارك. . . يفاجئ أنه يعرف هلوسات الأجساد في الجسد، يعاني من التيفويد، ويهرب، ولا يكف عن محاولة العودة إلى جزيرة رودريج، في الأمر البحري إلى جزيرة مورشيوس، يعثر على أخته لو، وقد سارت أمة على وشك أن تفقد بصرها. . . لقد تم إخلاء منزل طفولته، أما السفينة زينا فقد أبحرت، ويتكلم القبطان برادمر عن موت البحار، الذي أصابه التيفويد، يفوس الكسيس حسبما تمنى، قبالة الجزيرة الصغيرة سان برتران، فيما بعد، تحط السفينة في نفس الناحية، مع قبطانها القابع فوق مقعده على الجسر. . .

وجد الكسيس نفسه يبحث بلا توقف عن أوما الغامضة، التي اختفت في معسكر للاجئين، ماتت أمها، وصارت أختها راهبة، ولم يعد أمامه سوى سعادة الأمن، عندما كان ينظر الأطفال، من أصاقل الليل الأزرق، نحو أبيهم المعلق فوق الصواري: موضوع الكنز لم يكن منون حلم

الكثير من الجذور، دون محاضرة السلطة، ولا مراجع جامعية، إنه يترك علامته كروائي يبدو ساذجاً، ولا مراجع جامعية، بدلاً من ترقيم ما يقال قبله عن كل شيء. الأمر ينطبق لحد الباطنة أن شخصاً ليست لديه قوة ملاحظة مثله، رغم أنه يرتدي الملابس الواقية الجديدة، فإنه يبدو تلميذاً لهرمان ملقي، وكأنه جوزيف كونراد فرنسي. نحن في جزيرة مورشيوس، في نهاية القرن التاسع عشر، الرواية هو الكسيس، بروي قصة حياته عند الساحل الغربي، مع أخته لور. وأمه "مام" وقرامته للإنجيل، وأبيه الذي يتذف أعمالاً كبرى وهو يتلقى علم الفلك. الأيام البهجة لطفولته، حيث يسمع الإطارات: انزلاق فوق الجذوع، اقتراب الأعاصير، وفي حضور أرض، وخضرة، وسكان مهديين، يرغبون في الرحيل إلى عالم آخر، من الاكتشافات الإعجازية. . .

ينهار منزل العائلة، يموت الأب، ويبقى فقط الحلم، قرصان مجهول يهرب كنزاً إلى الجزيرة المجاورة رودريج. خطط موجودة، وإشارات، لا يتماسك الكسيس. إنه يرحل بكل شفافية فوق السفينة زينا. في تلك الفترة ١٩١٠ كان "الشرون" يبحرون فوق السفينة، القبطان البريطاني برادمر قد لبث مقعده فوق جسر على السفينة، إنه بحار كوموري، تبقى عيناه الخضراوان مقترحتين ليل نهار، وهو يصعد فوق أمواج عاصفة وهو يدق في سقف مقصورته، التي مولدتها أدخنة الدفأة هارباً من حر القاع والقران، يتأم الكسيس فوق الجسر، يستقبل قصص البحارة، يفترق صمت القبطان، متبعاً علامات البحر، والرياح، وقد حمل معه أيقونة سداسية، وصولجاناً. . .

بعد خمسة أيام من المرحيل، يتم تموين السفينة بالزيت في جزيرة أجالجا، يقرح القبطان على الكسيس أن يصبح مساعداً له، لكن الكسيس يريد أولاً أن يغزو جزيرة رودريج، مسكونا بالخرافة. يتراجع القبطان عن موقفه، ولا يقدم له

وتاريخ، ونماذج، ونثر يوحى بالمغامرات الأنيقة للصبيبة، حيث تبدو مجموعة "قصاصي الأثر" وأميرها أريك قد جمعوا العديد من أجيال المراهقين بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٥٠ أو ميطروا عليهم .. وهذا تستقر الشهوة الملتذذة التي تعطي للآخر أرقى التصووس الأدبية، كما تعطي المعنى للخطب الفكرية وملامح لمفاتيح المؤلفين، لبعض أرباع الليل فوق المركب، مليئة بالدفء، والأصوات الإنسانية.

برتران بوارو - دلبيشي

لوموند ١٩٨٥/٢٢

لوكليزيو: متشرد القرن العشرين

حدث هذا في الستينيات، في عصر مجلة "سلام يا أصحاب"، ومسللة روايات "١٨ - ١٠ شاب طويل أشقر، كان يوقع بالحروف الأولى من اسمه J.M.G. ابتكر الكاميرا القلم، ولم يكف قط عن أن يكون مجهولاً، أرسل من "نيس" رواية عجيبة. الموضوع اسمه "الحضر"، وجبل بأكملة، قلبه ضد أطراف عيونه. تعرف فجأة، بين جملتين مائة مرة ضووء ومائة مرة طروق على السندان، هو نهاري، مغموس بالحبر الأزرق الداكن فوق أطراف خلود ظل به لوكليزيو الرقيق الأكثر ثقة. ربما نفس القديس، بجسده الطويل الضائع في السحاب، نعم، لقد كان حانوناً جاداً في "الحضر": كان يا ما كان ذات صيف حار .. لم ينس أحد السطور الأولى، الممتدة للأبد في صف أزرار الحداثة، إلى جوار كل من جان لوك جودار، وبيرتر هاندكه ..

من أنت يا ج.م.ح لوكليزيو؟ مترقب، قناص وحيد؟ هندي نائه في دروب مدينة نيس، أم أنك آخر باحثينا الأثريين؟ راهب بوذي يعيش في مدينة طليية. بعيد عن وسائل الإعلام، مثل أسلافه: الروائي جوليان جريك والشاعر رينيه شار؟ روائي سوف يعرف كيف يحكي قصص المدن، واللون الأصفر، الأخضر للثنيين، عروم بحر تصرخ، احتكاك عجلات فوق الأسفلت، سيمفونية

مستحيل. لم يبق من هذه السنوات المنصرمة سوى صياحات الديكة، ومؤخرات السفن الفارقة، أسفل نظرات النجوم، وحيدة تكمن ثبات المغامرة، لكنها خالية من المعنى.

خلف التغير المفاجئ لهذا الضباب، تبدو حكمة الظروف الإنسانية، مثل في كل روايات لوكليزيو، ابتداء من "الحضر" وحتى "صحراء" ..

لقد سكنا جميعاً سر هذا القرصان. نحن جميعاً، تتغير تبعاً لأسباب مسيرة هذه الذكريات التي حدثت قبل أن تولد. هذه القوة التي تتجاوزنا، وبسرعة، يجب أن نعرف أن هذا الكنز لا يمكن أن يظل باقياً في أعماق الأرض، مخبئاً من الصناعات الصارمة. الذهب الحقيقي هو البحر، والطريق الذي نسلكه، والنجوم التي تقودنا إليه، لا يوجد فيها سوى الريح، والموج، والنجوم ولا نتعامل عن حسابات المخاطرة، بينما الأمواج الصاخبة والسماء تكلمنا عن الخلود.

عالم لوكليزيو هو عالم النظر والدوران حول بعض المحاور المادية والروحية، جسر معلق فوق سفينة، نجم، يقف في الطريق إلى الأفق، رمل جاف ينساب بطول لون البازلت. هذا التأمل يولد شعوراً بالإنقاذ، ومن ناحية فإن القوى الذي تهدد الإبداع تبدو عبياء كي تكون متسلطة. وهذا ما نحسه تقريباً عندما نعمل ..

رواية "الباحث عن الذهب"، لا يبدو جسيم الخنادق كأنه يقايل للشر ..

ويعرف أنه تحت الشكل التمثلي لشجرة "الثلة" يبدو الكميس غير قادر في السيطرة على نفسه ولا على العنف، يردد عندما يبرف أن عمه هدم منزل الطفولة: "خلق الغضب صوته"، لكنه قاوم بدون أمل الرغبة في الانتقام ..

يتجاهل العالم المتخوف أن في الشر وعدم الثقة نقاء .. حسبما يرى للكميس ولوكليزيو أشباحاً كما أن الأسلوب يبدو أشبه يشتم نقيظ ظاهرة إنها ليست أصعباً زرقاء من الذهب الذهبي، نحن أمام مؤلف،

تتوجه الجملة نحو السماء، نحو اللون، نحو الاتساع، معبرة عن أسلوب حكمة كان لوكليزيو هو آخر حراسه، أشبه برحلة إلى بلاد المايا تقوده إلى حدود اللامتنى، وسيتحول النصوص إلى صلوات - بقوة شيلام - بلام، والمدن الثلاثة القديمة ..

لأنه من نيس، والبحر المتوسط، فإن لوكليزيو لم يكف عن هذا الطعم. وأن يدبر الأشرع الساحرة تكتاب "الهروب" والرحيل، والرحيل نحو الطفولة، نحو العالم، والمجهول فوق الأرض، الرحيل نحو الفضاء، والسفر نحو الطرف الآخر. حيث سيتم مسح "ناجا ناجا" إلى نجمة، الرحيل نحو الهند، نحو الصمت، نحو صوفية المعاني، الرحيل نحو معايير المسافات الصحراوية في رواية "صحراء" ..

نعم، لوكليزيو هو الباحث عن الذهب، يحر عمله ممزوجاً بالفضب، والصخب، والعدو نحو دروب الشمس، إنه هنا، كامل تماماً ببنا، في ركن من الشارع، ركن من الدوامة، وهو موجود بشكل متكامل في كل مكان، هناك، نحو الصحراء، نحو الصحراء، لوكليزيو، السيميائي يقدم لزماننا كل ما هو أكل روحانية ..

أندريه كلافل

مجلة l'evenement du Jeudi

فبراير ٢١ - ١٩٨٥

أقرصان اسمه لوكليزيو:

لوفيل أريسفاتور: "الباحث عن الذهب" رواية تدور في إطار، تبعاً لموضوعها، جزيرة مورشيوم، وحسب هذا، فإن سيرتك الذاتية تؤكد أنك من أصل مورشيومي تبعاً لهوية أبيك، وأن لوكليزيو هو مواطن من موربيهان، ما الحقيقة بالضبط؟

لوكليزيو:

الاثنان صح، أبي، طبيب عمل طويلاً لحساب الحكومة البريطانية في نيجيريا، سليل أسرة بريتانية هاجرت في القرن الثامن عشر إلى جزيرة

سوداوية من حافلات طريق طويل، بالتأكيد فإن مؤلف "صحراء" كل هذا ممّا. ولكن من أجل أن نحدده، هناك ربما صورة أكثر دقة، أن لوكليزيو هو "مشاء" ..

تشير كافة أعماله إلى كيانات متموجة، ولهذا فإن المغامرة الداخلية، بالنسبة له، يجب أن تقرأ مثل خريطة جغرافية، أطلس روحي. لوكليزيو، الذي ينهم الفضاءات، لم يكف قط عن أن يكون كاتباً متجولاً. يحرق أبطاله نفوسهم مثل عربات تحترق الواحدة وراء الأخرى، في أعماق الطواير،

يسمى هذا بهيمة، ولقد ظل لوكليزيو ينزع عن نفسه جاذبية الذهاب إلى العاصمة. هل تتذكرون: لم تكن الأمور بالتأكيد بدون هدف، فالرواية في "الحضرة" كان اسمه آدم بوللو. بين هذا الاسم، واللقب، كان هناك كل لوكليزيو: في بؤرة مدينة بوللو المسافر ربما يمضي نحو آدم، نحو الواحة، نحو الحديقة، نحو الفردوس، لكن فردوس

لوكليزيو سيضع في المديد من الروايات الأولى حيث انفلقت عند أبواب الجحيم. آدم بوللو سوف ينتهي بالوقوف في طريق مسدود، ومثل فرانسوا بيسون - في رواية "الطوفان" عام ١٩٦٦ الذي لم يكف عن الهرب من عزلته الأبدية قبل أن يحرق

الميون تحت العيون، الشاب هو جان في "كتاب الحب" عام ١٩٦٩ سوف يجلد شره الحياة في عدو ضائع عبر الركن، الفتاة "باب" .. في رواية "الحرب" عام ١٩٧٠ سوف تترك نفسها توكّل بواسطة من خلال غضب شعبي عارم ..

سوف نجد أن المظهر سوف يتغير في السيميائيات، سوف تتسع فجأة جغرافياً التخلي عن لوكليزيو، ستترك جحيم المدن، والضواحي المليئة بالأسوار الحديدية من الفتيان، وتفتح السماء، لكن لوكليزيو، أخ رامبو، سيستكمل المسيرة، برائحة

الريح: "لقد بدأت. لقد كُتب أخيراً عن لذة خريزة الأمومة، والرحلة الدينية الطويلة" في كل كجبه. ولتذكر الحوار الخاص بفردوس آدم بوللو الذي تم الإمساك به. الكتابة نفسها أقل مشاشة، أقل ألية.

“الباحث عن الذهب” رواية مائة بمصامير
الأسلوب، والصور، والحلم، هي مكتوبة، وإيقاع
البحر ..

لوكلزيو :

في البحر، وربما أيضاً في الأشجار، البحر، يعني
السفر، والأشجار تعني العودة للجزيرة، هي
الرحلة الأخيرة قبل الأبدية، احترام الشجر نموذج
لنالم، أو لأشياء تحدث بشكل أفضل .. هناك قول
مأثور في المكسيك يقول : “الشجرة موجودة قبلنا”
وفي جزيرة مورشيوس، هناك الشجرة العملاقة
“شقله”، التي ترمز إلى توحيد الخير والشر معاً ..
أنت تتكلم عن المكسيك، حيث تقوم عدة أشهر كل
سنة، ماذا يدعئك هناك ..

لوكلزيو :

أعيش، وأكتب هناك. أكون مثل المتشرد،
متشرد، حقيقة، أمشي وأحلم، وأبحث ..
تبحث ..

لوكلزيو :

حدث هذا لأن عصرنا أعمى، وأسمى في مجال
التعليم حول هذه الشعوب المتفردة .. الصعوبة مع
الرحالة . حسبما اتفق إنهم لم يكونوا بنائين .
والأثار قد اختفت، لقد انتقوا كثيراً حول شعائر
الأثار، والصلاة عند الأحجار، إنه الشعب
الغامض، الذي مكنه أفكار مصيرية، وقدرية،
والإحساس بالنهاية القادمة، لقد لحقوا بنا، وأرادوا
أن يكلمونا، نحن الذين نعيش في مشاعر محاطة
بالتهديد، في زمن دانييل ديفو كان هناك أحياناً
الأثر، الذي تحس من خلاله أن العالم قد ينتهي .
يطرق على بابك “هل لديكم موتى؟”، في زمن
كافكا، لم يكن أحد يطرق الأبواب، لم تكن تقبل
شيئاً، ليس نوعاً من السبق أو تجميع العواطف،
طالما أن مشاعر التهديد والخطر، والموت الوشيك،
دائمة، وعامة، بالنسبة للخوف، فحين نسير
اليوم على السلاح النووي، ولكنه ليس في حاجة
للبلورة . الحوادث الاستثنائية، إنها هناك، نحن
نحوش فيها، ومعها، لقد عشنا عصرنا الذهبي، ونحن

مورشيوس . إنها قصة غريبة حتى معركة “فالي
”، كان الجنود البريتونيون يمتلكون امتيازات
إطلاق الشعر الطويل . ومما أثار اعتراضات
الجنود الجمهوريين حول هذا التميز، ولكن، أحد
أجدادي، صار نموذجاً للتفصاليين، رفض أن
يسلم رأسه لقسم مولان من البربر، فهرب عن
طريق البحر مع آخرين . وكى يهرب الجميع من
المواجهة، والمقاب، وجد نفسه في هذه الجزيرة
الهميدة، وكون أسرة، ولذا فانا مورشيوس، حسب
مصادفة الحرب التي صممتني أولد في نيس .
لقد أهديت روايتك “الباحث عن الذهب” إلى جدك
الأكبر ليون، وبعد أكثر من ١٥ رواية، هذه هي
المرّة الأولى، التي تبدو فيها مهتماً بجذورك ..
لوكلزيو :

على كل حال فهذا أسلوب للتفسير . لقد عدت إلى
ذلك . فسند عامين، في جزيرة مورشيوس،
جاءتني فكرة هذا الكتاب، كي أحدد، أو أجمع
بعض التفاصيل، لم أفضل شيئاً معائلاً من قبل، لم
أضع قدمي قط فوق الجزيرة التي هي جذوري،
لقد اكتشفت فيها ما لم أكن أعرفه طويلاً، بأساليب
غامضة، وحسية، ألفت بشكل خاص في
رودريج، وهي جزيرة صغيرة، جزء من أرخبيل
مدغشقر . الذي يقع على بعد ألف ميل تقريباً من
مورشيوس، على مصافة يومين بالركب، جزيرة
رودريج التي تدور فيها أحداث العديد من فصول
الرواية، هي أيضاً أرض مورشيوسية، إنه وطن له
خصوصيته، مكان أحببت العيش فيه، جعلتني
أحس أنني دائماً في شتات ..
هل تحب الجزر؟

لوكلزيو :

الجزيرة، هي مكان دائم للأجانب، إنها البحر،
ممشى الغرباء، نقول جزر كي نحدد الانتماء، لكن
الجزيرة، ماذا تكون في الواقع؟ إنها رغبة كامنة،
والخروج من الجزيرة إلى الأفق يدعو إلى أن
تقوم بدورة، مثل أسطورة من أمريكا الوسطى
تعني أن الآلهة جاءوا ورحلوا بالبحر ..

في الهواء المطلق، إذا أمكن ذلك، أكتب في الخارج، تحت الشمس، فوق الشواطئ على شرفات المقاهي، هكذا كتبت روايتي "المحضر"، أحب دوماً كل ما هو حر لا أجرب متعة الصفحة البيضاء الأفق خلال حركة المائدة والمقعد... وعلى طريقة الكتابة فوق مائدة، الصورة تروقني دائماً، إنها صورة الكاتب المصري، الجالس متربعاً، بأناقة متكاملة في إحياء أن ليس له ظهر يستند عليه، وهو يسجل بلغته الهيرغليفية بدون مخالفة في هذا القانون. أصفاء إذا كان يجب أن أتبع هذه العادة. يمكن للمرء أن يكتب عملاً عظيماً، وهو جالس ومتربع...

لوكليزيو:

هناك كاتب يسبحني، أجرياً دوبيته، في رواية "المأسويين" هذا الشعر الفريد الذي أملاه كل مساء بعد كل معركة، إنه حقاً شيء رائع. هناك الشيء نفسه عند سارتر، استلهم الحدث، هذه التعبية التي تروى اللحظة عند رامبو؟ الذي لم أتخيله جالساً حول مائدة... ■

أجري العوار: جان لوسيزين

مجلة لونغويل أويسرفاتور

٨ مارس ١٩٨٥

نعرفه. أي وصية، موبق نتركه أنفسنا فيها، لم يعد هناك نص جميل. ولا قرى. والذي نحكي عنه الكلمات العاجلة، الضرورية، بلا تحول، حلم الكاتب، هو دائماً الإنجيل...

هذه المشاعر القدرية. من الكمال الغريب، نحن نجدتها في الحديد من صفحات رواية "الباحث عن الذهب" حيث يحلم الراوية الكسبي، بالنجوم، هناك البحر، والأشجار، والنجوم، بل تهتم بحلم الفلك؟

لوكليزيو:

أؤمن بحلم الروح، الذي كان موجوداً في المياه، في كل مرة نجوم، نجم الكورتال يقترب من لا بين، نسمع عن انقلابات بين سكان الأرض، مثال آخر مهم، أن الأبولونية نفس الحضارة تنتج الأبولونية وسقراط، بمعنى المكورة المثلثة بالشعور، إنها الفلسفة الأكثر فصلاً، هذيان التضمين وحكمة الفزي، إنها علامة اقتناص... أنت متعلق بسقراط أم بالأبولونية؟

لوكليزيو:

يميل الكاتب دوماً إلى إيليس، وسيطرة المسحر... كيف تكتب؟ أعني، أي ظروف، وأي تقنيات؟

لوكليزيو:

الملف الثالث

الرواية الصينية المعاصرة

- «أن أحياء» للكاتب الصيني المعاصر بي خوا . .
- الكاتب الصيني المعاصر ليوجين يوين ونقد الحياة الصينية
- المدينة في الرواية الصينية المعاصرة (النشأة والتكوين) . .

"أن أحيا"

للكاتب الصيني المعاصر بي خوا

ترجمة: جان بدوي

الكاتب الحقيقي هو من يكتب من العمق، فليس هناك سوى العمق حتى يمكن أن يخبره بالحقيقة، وهناك تظهر ذاته وعزة نفسه. فبالصق يمكن أن يدرك نفسه، وإذا ما أدرك ذاته فهالوقت يدرك العالم. كنت قد عرفت هذا المبدأ منذ سنوات عديدة، وحتى أدافع عنه كان لابد أن أكبد انشاء في العمل والشقاء لوقت طويل، فأصافنا ليست دائما مفتوحة، فهي على العكس تكون مغلقة في أوقات كثيرة، ولذلك عندما نشرع بالكتابة، لا نتوقف حتى نتفتح أعماقنا، وبذلك نستطيع أن نقب أنفسنا في عمق أصنافنا، هذا يشبه ضوء الشمس الذي يضيء الظلام، حيث يأتي الإلهام فجأة.

كاتباً غاضباً فائراً. لم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة التي واجهتها. فهناك بعض الكتاب البارزين من هم غارقين في الواقعية، وفي أثناء كتابتهم، يعيشون في الواقع الحقيقي فتبرز الواقعية في إبداعاتهم الأدبية.

ونرى هنا، بالرغم من أن الواقعية في الماضي كانت مليئة بالسحر، إلا أنها تبدو مغلقة بطبقة من الملامح الخيالية، أي أنها مليئة بالخيالات والمفاهيم الشخصية. إن الواقعية الحقيقية هي الواقع الحقيقي الذي يعيشه الكاتب، التي تجعل الإيمان غامضاً، يصعب مراقبته.

فيجب على الكاتب أن يبرز الحقيقة تلازمه ليل نهار، والتي كثيراً ما يشعر بصعوبة تحملها. تلك

منذ فترة طويلة وأعماى الأدبية تتبع من الواقع ولها علاقة وثيقة به. حتى وأنا غارق في الخيال، يسيطر على الواقع، ولكن عندما تبينت بوضوح ميولي واتجاهي، لم أستطع إلا أن أوجه نفسي بصراحة وأعلن أنه دائماً ما تمنيت أن أكون كاتب أطفال، بدلاً من أن أكون كاتباً للأعمال الواقعية، فإذا كنت أستطيع أن أصبح كاتباً للبالغين معاً، أعلن أن هذا سيرحني كثيراً من الهموم التي في أعماقي، ولكن في الوقت نفسه سوف يضعف قدراتي كثيراً، وأن كانت الحقيقة هي أنني لم أستطع أن أكون إلا أدبياً وأصعب كما أنا الآن، دائماً أكتب ما في أعماقي، ولم أستطع حتى أن يكتب بدلاً عنى، ولذلك، فقد ظلت لفترة طويلة

في تلك الأثناء، سمعت إحدى الأغاني الشعبية الأمريكية "العبد الأسود العجوز" ذلك العبد الأسود الذي عانى الشقاء طوال حياته، وقد ذهب كل أفراد أسرته من قبله، لكنه تحمل الحياة بكل عطف، ولم يئن أو يتذمر بكلمة واحدة. وقد أثرت هذه القصيدة في وجداني بعمق، ولذلك قررت أن أكتب قصة على غرارها، فكانت هذه الرواية "أن أحيا"، أعبر فيها عن قدرة تحمل الإنسان للصعاب، وموقفه من السعادة في العالم. قد أدركت خلال كتابة هذا العمل أن الإنسان يحيا لكي يحيا، ولا يحيا لأجل أى شيء آخر. حتى شعرت أنني أبديت عملاً سامياً.

الفصل الأول من الرواية

كنت قد حصلت على عمل منذ عشر سنوات مضت، حينها كنت أكثر شباباً من الآن، كنت أذهب إلى القرى لجمع الأغاني الشعبية. وفي الصيف كنت أظلم كالصافير والشمس تملأ الحقول والبراري، كنت أحب شرب شاي الفلاحين ذا النكهة المرة، فهم يضعون سطل الشاي أسفل شجرة في المر الترابي، وفي كل مرة كنت أملأ المفرقة من فطام الشاي القذر وأشرب، ثم أملأ أبريق الشاي وأجلس أقسام مع أحد العاملين من فضول الكلام، وذات مرة جلست مع عجوز يحرس حقل بطيخ وأخذنا نقسام ونأكل البطيخ معاً، وكانت تلك المرة أكثر مرة أكلت بطيخ حتى أنني حينما نهضت لأرحل كانت بطني منتفخة كالمرأة الحامل لا أستطيع الحركة، ثم ذهبت إلى المرأة العجوز التي تجلس على عتبة منزلها تتسجل لي حذاء من القش وتغني "حبلى الشهر العاشر". وكنت أحب الجلوس أمام حجرة الفلاحين عندما يحل المساء، أشاهدهم وهم يرشون الماء الذي يرفعونه من البئر ليخمد غبار التراب المتصاعد، وفي الصباح مع أشعة الشمس التي تملأ وتكسو الأشجار، أحمل المظلة التي أعدها لي، وأذوق الخضراوات الملحة ذات الطعم المالح جداً، وأشاهد بعض الفتيات وهن يتحدثن مع الغياني. لبست قبعة القش على رأسي والحذاء في قدمي، وأخذت منشفة كانت معلقة في حزام جلد خلفي

الحقيقة التي تتدفق بكثرة وتصل إلى ذروتها عندما نسرود والشر والغدر، والغريب هنا إنما يكمن في هذا السؤال: لماذا الأعمال الشريرة تلاحقنا عن قرب، والأعمال الجميلة تبعد عنا هناك عند رأس البحر. وبعبارة أخرى، الود والتماثل يأتي إلينا في صورة مشاعر، وإنما الأعمال الأخرى، تمتد إلينا ومن السهل أن نلامسها، بالضغط مثل ما عبر عنه أحد الشعراء قائلًا: إن البشرية لا سبيل لها أن تتحمل الكثير من الواقع. فهو لا الكتاب، تمنى حياتهم في تسوية العلاقة الحميمة بينهم وبين الحقيقة، وفورستر يعد أنجح مثلاً لذلك، فقد توصل إلى أسلوب معتدل، ووصف ما حوله من أوضاع، يسمع الخير والشر في وقت واحد، بذلك سجل واقع أمريكا الجنوبية في التاريخ والفكر الإنساني، أنه المعنى الحقيقي للأدب الواقعي، الذي يربط بين الماضي والمستقبل.

هناك بعض الكتاب حينما يصفون الواقع، إنما يعبرون عن حقيقة حالة واحدة، ثابتة محددة، أنها حقيقة الموت، لا يدركون كيف يأتي ويذهب الإنسان. ولكن عندما يصفون الشخصيات التي تحاسب غيرها على الهفوات الصغيرة، يمكن أن نشعر حينها أن الكاتب نفسه هو من يحاسب غيره على الهفوات، مثل هذا الكاتب إنما يكتب الحقيقة في أعماله، ولكنها لا تعد أعمالاً واقعية.

قد ذكرنا سابقاً أن هناك علاقة وثيقة بيني وبين الحقيقة، وهذا قول حقيقي، حيث إنني دائماً ما كنت اتخذ الموقف المادي لمعالجة الحقيقة. ومع تغير الزمن، تحول الغضب الذي بداخلي إلى سلام، فقد بدأت أدرك إن الكاتب الحقيقي هو من يبحث عن الحقيقة، تلك الحقيقة التي تبعد عن فضح الأخلاقيات. إن رسالة الكاتب لا تهدف إلى صلب غضبه، ولا تهدف إلى توجيه اتهام أو فضيحة، بل يجبر عليه أن يظهر للناس المثل العليا. وهي ليست درياً من الجمال الخالص، ولكنها عدم التحيز لأي شيء إلا بعد معرفته، وأن تتفاعل مع الشر والخير على قدم المساواة، وكذلك تكون لدينا نظرة تعاملت لروية العالم.

كنت أتطلع ببصرى بعيداً أرى الحقول يكسوها اللون الأخضر حينئذ يزداد علمى بسبب ازدهار الزروع على هذا النحو.

فى هذا الصيف تقريباً كان هناك حديث عن الحب فقد صادفت فتاة ممتة للقلب والعين، فمازال وجهها الخمرى يبرق أمام عيني حتى يومنا هذا. فعندما رأيته، كانت ترفع رجلي بظلونها وهى جالسة على الحشائش الخضراء عند حافة النهر تسبت فى عيدان البامبو وهى تشاهد سرباً من البط الكبير يسبح فى النهر. كانت هذه الفتاة ذات السادسة عشر أو السابعة عشر ربيعاً شديدة الخجل، فحينما كانت تقضى معى وقت الظهيرة القط، تحنى رأسها بشدة عندما تنقسم، ورأيته وهى تنزل أرجل البطلون غلصة، خطر لى كيف يمكن أن أخبأ مثل هذه الفتاة عارية القدمين داخل المزروعات. فى ذلك المساء هذبت لها بكلام حول خطة للفروج معها، اندفعت الفتاة مسرورة. فى البداية كنت مفعماً بالمشاعر وتحذفت بقلب صادق ونية صادقة، فقد كنت أشعر بالمعادة تسرى فى كل جوانحى، ولم أفكر ماذا يمكن أن يحدث بعد ذلك. ولكن فيما بعد، ما أن رأيت أخوتها الثلاثة الذين يشبه كل منهم الثور القوى وهم يأتون نحوى، شعرت بالخوف وغررت هارباً، أحسست أنه لا بد أن أهرب وإلا سوف أضطر أن أتزوجها.

عندما قابلت ذلك العجوز الذى يدعى فوجو، كان ذلك منذ مشارف فصل الصيف. حيث توجهت بعد ظهر يوم ما إلى شجرة ذات أغصان مورقة، وكان وقت جمع القطن من الحقول، وكانت بعض الفتيات تلف رءوسهن بغطاء الرأس وتزرع عيدان القطن، كن يحركن مؤخرتهن بين الحين والحين لتسقط الطين المالح بالساق. خلعت القبعة القش وأخذت المنشفة ومسحت العرق من على وجهى.

كان بجوارى بحيرة تسمى مياه النهر الأصفر. وركنت إلى جذع الشجرة وأمامى البحيرة ومرعان ما شعرت بالنفاس، مددت جسمى على المصطب الأخضر. وغطيت وجهى بالقبعة القش،

وصنعت منها ما يشبه الذيل وأخذت أنفض بها مؤخرتى. أمضيت طوال اليوم أتسكع فى الحقول وأنا أنتاب وأنفض الغبار المتصاعد من الطريق الترابى عن حذائى، كان المنظر يبدو مثل منظر السيارة حينما تسير وسط هذا الطريق الترابى. وأخذت أتسكع هنا وهناك، غير مستوضح القرى إن كنت قد زرتها قبل ذلك أولم أزرها بعد.

وعندما اقترب من إحدى القرى كنت أسمع الأطفال وهم يهتفون: "لقد عاد السيد المتكاتب مرة أخرى". حينئذ يعرف كل أهل القرية أن الرجل الذى يقص حكايات اللحم والسمك ويقضى الأغاني السامعة قد أتى، فى الحقيقة إن هذه الحكايات وهذه الأغاني كنت فى الأصل قد تعلمتها منهم، فأنا أعرف أين تكمن متعتهم، التى من الطبيعى أن تكون هى أيضاً متعتى.

وكنت قد قابلت عجوزاً قد تورمت عيناه واحمرت أنه من البكاء يجلس على المر الترابى، وقلبه مفعم بالحزن مما جعله ثائراً، وعندما رأيته مقبلاً رفع وجهه واشتد صوت بكائه. فسألته ما الذى جعله هكذا؟ وأشار بأصبعه إلى الطين الموجود على سرواله، وأخبرنى وهو غاضب أنه ابنه المفقود، وعندما سألته لماذا ضربك كان يتمتم بكلام غير واضح فمرفت على الفور إنه من الممكن أن تكون زوجة ابنه هى التى فعلت ذلك غلصة. وفى مساء أحد الأيام أضفت الصباح البدوى ومشيت فى الطريق ليلاً، وعلى حافة بركة المياه عكست صورة قدمى المارينين واحدة تضغط فوق الأخرى ولم يتغير فيها شيء، وإنما أحسست وكأن بدأ تحسس فخذى بخفة، فأطلقت الصباح ورحلت مسرعاً.

وفى ظهيرة أحد أيام موسم الحصاد، دخلت أحد المنازل قد كان بابها مفتوحاً لأبحث عن ماء لأشرب، منحنى رجل يرتدى بظلوناً قصيراً ويبدو عليه الارتباك، شدنى إلى حافة البئر وما أن رفع بدلاً منى جردل الماء فى عناية شديدة، لاذ بالفرار إلى الحجرة مثل الفأر. إن هذا الأمر غير جديد على، فهو تقريباً مثل ما أسمع فى الأغاني، وعند

المجوز تبطل خطواتها يعود المجوز ويرفع صوته:
"أرشي يو تشينغ لا داعي للقلق؛ تجيا تشين فنج
شيا أحرنا الأرض جيداً؛ حسناً يا خو جن."
أ يكون البقرة واحدة كل هذه الأسماء؛ مشيت متعجباً
وأخذت أقرب من الحقل، ذهبت لأسأل المجوز:
"ما عدد أسماء هذه البقرة؟"

وقف المجوز وهو يحمل الحراث، ورمقني بعينه
من أعلى إلى أسفل مثلاً:

"هل أنت من المدينة؟"

هزيت رأسي "نعم"

وقال مزهوا بنفسه: "عرفت ذلك بمجرد أن
رأيتك."

سألته "ما عدد أسماء هذه البقرة؟"

أجاب المجوز: "هذه البقرة تسمى فوجو، لها
اسم واحد."

"ولكن منذ قليل سمعتك تتاديا بعدة أسماء."

"ها ها ها..." ضحك المجوز سعيداً، وأشار لي بيده
سراً، وعندما ذهبت نحوه، كان يريد أن يتحدث
ولكنه توقف، فقد رأى البقرة ترفع رأسها، فأمرها:
"لا تسترني السمع، اخفضي رأسك."

رخفضت البقرة رأسها حقاً، وقال لي المجوز
هامساً:

"إني أخشى أن تعرف أنها وحدها تحرت الأرض
ولذلك أنادى على عدة أسماء لأخضعها، فعندما
تسمع أن هناك العديد من البقر يحرت الأرض
أيضاً، لابد أنها مسعده، وحينئذ تحرت الأرض
بهمة ونشاط."

ابتسم وجه المجوز الأسود المملوء بالحوية في
ضوء الشمس، محرراً تجاعيد وجه مسعداً، وجلسنا
معاً تحت الشجرة ذات الأغصان المورقة حيث كان
ضوء الشمس يملأ المكان في وقت الظهيرة وأخذ
يخبرني عن نفسه.

منذ أربعين سنة كان والدي يأتي إلى هنا ليشمس
مرتدياً العباءة الحريري السوداء، واضعاً يديه خلف
ظهره، ويقول لأمي لحظة خروجه من المنزل: "سوف
أذهب إلى حقولنا أمشي". وكان يسير بين
الحقول، وإذا ما رآه العبيد الكادحون، يضمنون أيديهم

أرحت رأسي وحنيت ظهري في ظلال الشجرة
المورقة وأغمضت عيني.

في ذلك الوقت كنت أصغر عشر سنوات وأكثر
شباباً من الآن، اضطجعت وسط الحشائش وأوراق
الأشجار ونمت ما يقرب من ساعتين. وكان هناك

بعض الناموس يقف على رجلي وكالمعتاد كنت
أضربه بيدي وأنا في سبات عميق. وفيما بعد يبدو
أن رجلاً عجوزاً كان يحمل في يده عصاً من البامبو
أخذ يقترب من البحيرة وكان ينادي بصوت رنان.
انفزعت مستيقظاً من النوم، فقد كان صوت النداء
يدوي في الفضاء، وبعد أن نهضت رأيت يقرب
الحقل رجلاً عجوزاً يقود بقرة عجوزاً. ربما

شمعت البقرة المجوز التي تحرت الحقل بالتعب،
فأحنت رأسها وظلت واقفة هناك لوقت طويل. ومن
خلفها المجوز عارى الظهر يحمل الحراث، متذمّر
غير راضٍ عن موقف البقرة المجوز السلبى،

وسمعتة يلومها بصوت مرتفع: "البقرة للحراث،
والكلب للحراسة، الراهب للصلاة، الدجاجة
للطهي، المرأة للغزل، فكيف البقرة لا تحرت
الأرض؟ إن هذا معروف منذ القدم، أمشي،
أمشي." وبعد أن سمعت البقرة الغتبية صوت
المجوز الرنان وكأنها فهمت وعرفت خطأها،

رفعت رأسها وأخذت تهر الحراث نحو الأمام.
رأيت ظهر المجوز وظهر البقرة كلاهما أسود
داكن، وقد بدأ الاثنان العمل عند الغروب وقاما
بقلب قلعة الأرض القديمة حراً، حتى أصبحت
تدب على سطح الماء المليء بالأمواج.

سمعت صوت المجوز الأجنح وهو يحث البقرة،
حيث أخذ ينفخ الأغاني القديمة، في البدء يندندن
بصوته مقدمة موسيقية طويلة يا لا يا... ثم
يتننى بهجتين:

دعاني الإمبراطور لأكون معظيته، ولأن
الطريق بعيد لم أذهب.

لأن الطريق بعيد جداً، رفضت أن أذهب لأكون
محظية الإمبراطور.

إن منظر المجوز وهو يمشي في الأرض مزهواً
بنفسه جعلني أضحك في سري، فإذا ما بدأت البقرة

تاجر الأرز في المدينة، فقد ولدت في أسرة ثرية. فالأثرياء يتزوجون من الأثرياء، حتى تتكسب النفوذ فوق بعضها، فالنفوذ تتساقط دائما فوق بعضها، إن هذا الصوت لم أسمعه منذ أن كان عمري أربعة عشر عاماً.

كنت الابن الخامس في كل عائلة شى، وعلى حد قول أبى، إننى أكبر خطأ ارتكبه في حياته.

قرأت عدة سنوات في دار الكتاب، وكانت أمتع أوقاتي حينما يطلب منى معلم الكتاب الذى كان يرتدى الثمالة أن أقرأ فقرة في الكتاب. أفت وأحمل كتاب "صوم تشيان تى" لى شيوان تجوانغ، وأقول لمعلمى: "لا بأس به، لقد قرأ أبى لى هذه الفقرة".

كان معلم الكتاب الذى تجاوز الستين عاماً يقول لوالدى:

"إن السيد الصغير فى أسرتك سوف يصبح صيلوكا".

منذ صغرى لم ينفع ترويضى، كان أبى يقول ذلك، وكان معلم الكتاب يقول لى غصن مسوس لا يمكن نحتة. الآن أتذكر حديثهم لقد كان صحيحا، ففى البداية لم أكن أفكر هكذا. كنت أظن أنني ثرى أمك النفوذ والنفوذ، فأنا عود البخور لأسرة شى، إذا مت فقدت أسرة شى ثريتها وثروتها.

منذ أن التحقت بالمدرسة لم أصر فى الطريق، كان أحد خدم أسرتى يحملنى إلى هناك، وبعد نهاية اليوم الدرامى كان يخننى مفرصا فى خضوع واحترام، وبعد أن أركب ظهره أُرِيت على رأسه قائلا "تجانغ خن، أسرع".

فيجربى العيد تجانغ خن، وكنت أفرجج أعلى كتفيه، مثل عصافير الدورى فوق قمة الشجرة، ثم أقول له: "طير".

فكان تجانغ خن يلد حركة الطيران بيديه، وينط ويجرى.

عندما كبرت كنت أحب الذهاب إلى المدينة، واثما لا أعود قبل عشرة أيام أو نصف شهر. كنت أبش

ويحنون رءوسهم احتراما لوالدى قائلاين "ميدى".

وعندما كان يذهب إلى المدينة، كان أهل المدينة ينادونه "السيد". كان والدى رجلا يتميز بشخصيته، ولكنه كان يبرز مثل الفقراء. لا يريد أن يبرز فى برميل البراز الموجود بجوار حجرته، كان مثل الحيوانات يخرج إلى الخلاء ويبرز هناك. كل يوم حتى الأصيل كان والدى يتجشأ، كان صوته مثل صوت الضفدع تقريبا، يخرج من الحجرة ويتجه مهلا نحو برميل البراز عند مدخل القرية.

عندما يصل إلى جوار برميل البراز، كان يشمئز من المذاذورات المحيطة به، فيرفع رجله ويخطو فوقها. ولأن والدى كبير السن، كان يمانى من صعوبة التبرز، ولذا كنا نسمع صوت زعيقة من عند مدخل القرية.

ظل والدى لعدة سنوات يبرز هكذا حتى بعد من الستين كان يستطيع أن يجلس القرفصاء هكذا لوقت طويل، ولذا كانت رجلاه قويتين تقبه مخالف الطيور. كان يحب والدى أن يرى لون السماء وهى تظلم ببطء، وتغطي أرضه. وعندما بلغت ابنتى فغ شيا من الثالثة أو الرابعة من عمرها كانت تجرى نحو مدخل القرية لترى جداه وهو يبرز، ولكن بعد أن تقدم به العمر وأصبحت رجلاه ترعثان، لم يعد يستطيع أن يجلس جلسته المهددة وكانت تسأله فغ شيا:

"جدى، لماذا تتحرك؟"

يقول لها: "إنها الرياح."

فى ذلك الوقت لم تكن أسرتنا قد فقدت ثروتها، كنا نمتلك نحن عائلة شى مائة مو (١) أمى من هنا حتى مدخل المصنع الذى هناك، كل هذا كان ملكنا. أبى وأنا كنا مشهورين التقريب والسيد بالسيد الفنى الكبير والسيد الفنى الصغير. حينما كنا نمشى فى الطرقات كان صوت أحذيتنا مثل صوت العملات النحاسية حينما ترطمت مما يربن صوته عاليا.

واسرة زوجتى كانت أسرة غنية أيضا، فهى ابنة

السادس، من الطبيعي أن يكون هناك بعض المتعجب، عندما كانت تمير لا تخطو قدماها في اتجاه أفقي واحد ولذا كنت أنتجها، وأقول لها: "أنت، عندما تطلق الرياح من بطيك، أدخلني إلى الحظيرة". وكانت تجا تجن لا ترد على بكلام غليظ، فسمع كلام إهانتني لها، ترد بهدوء ولكن كان قلبها غير سعيد: "إذا لم تكن الرياح قوية!". منذ أن بدأت ألعب القمار، وأنا أفكر بجدية أن أعيد مجد أجدادي، أفكر أن أجتهد وأستعيد المائة مو التي أضاعها والدي. وفي هذه الأثناء سألتني والدي عن حياة اللهو والاستهتار في المدينة، قلت له: "الآن لا يوجد حياة اللهو والاستهتار، إنني أقوم بعمل تجاري".

وسألتني: ما هذا العمل التجاري؟ وما أن سمع حتى اشتاط غضبا، لأن هذه بالضبط كانت إجابة لجدى عندما كان شابا، فهو على يقين من أنني ألعب القمار، وخلق نعله القماش وأجبه نهوى لوضرني، فرحت أختبي هنا وهناك ظنا مني أنه سيضرب عدة ضربات ويتهنى الأمر كالمادة. ولكن أبي في هذه المرة كان كلما يضرب كلما يزداد وحشية. أنا لست كاذباً أبداً أفتر هنا وهناك فأمسكت يده قائلا: "أبي، دعني وشأني أمسكت يد أبي اليمنى، فأخذ يخلع نعله القماش الأيمن بيده اليسرى، ويحاول أن يضربني. فأمسكت بيده اليسرى أيضا، فلم يستطع الحركة، وزاد غضبه وعلا صوته صارخا: "فاجر". وقالت له: "أذهب لأمك".

ولما تركت يديه وقع على الأرض وجلس في أحد الأركان.

في شبابي أكلت وشربت ولعبت القمار ومارست الفسق، ارتكبت كل الموبقات. كنت أذهب إلى أحد دور البغاء ذات اسم واحد يسمى دار تشوين. كانت هناك فتاة سمينة جداً دائماً ما تدعوني لممارسة الحب. عندما تمير كانت أروافها تهتز أن مثل القانونيين الملقين خارج الدار. وعندما تلم على السرير، وأحبط على جسدها كنت أشعر أبي أنا

القميص الحريري الملون. وشعري يلعب من دهان الزيت، وأقف أمام المرأة، أشاهد الزيت الأسود يملأ رأسي، هذه كانت هيئة الرجل الفنى. كنت أحب أن أذهب إلى دور البغاء، أسمع اللغيات الدللات تغنى وتضحك طوال الليل، عندما أسمع أصواتهم كان يسرى في جسمي شعيرة. أتصدق هكذا كنت...، أذهب إلى دار البغاء أثناء النهار، ولابد أن ألعب القمار. إن الصلة بين دار البغاء ولعب القمار مثل صلة الذراع بالكتف لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما. كنت أحب لعب القمار جداً، أما دار البغاء، كان فقط للراحة، تماماً مثل عندما تشرب مياه كثيرة لا بد أن تذهب لتستريح، بالصباح أي تتبول. أن طرق لعب القمار ليست متشابهة بالمرء، لم يكن هناك شيء مريح كنت في الماضي أفضى يومي كالراهب البوذي الذي يندفع للزراعة طوال النهار، فكل صباح أستيقظ وكل همى كيف أضيع الوقت. كان والدي دائماً يطلق الزفرات ويلومني أنني لم أشرف الأجداد ولم أحافظ على مجدهم.

كنت أفكر في نفسي أن هذا الأمر لا يخصني، وأقول للنفس "على أي أساس مطلوب مني أن أنقذ نفسي وأجعل هذه الأيام الجميلة تضع مني، وأعود وأفكر في هذه الأمور شرف الأجداد ومجدهم تلك الأمور التي تعجب القرد. فقد كان أبي في شبابه مثلي، كانت أسرنا تملك ما تاتي من من الأرض الزراعية، ولكن ما تبقى في يده مائة مو فقط. ولقت لأبي: "لا داعي للمشاجرة، سوف يحافظ أبني على مجد الأجداد". وإنما يجب أن يبقى شيء جميل للجيل القادم، سمعت أمي هذا الحديث وضحكت ضحكة مكتومة وقالت لي خلسة: "كان أبي في شبابه يقول ذلك لجدى".

ما فكرت به في قلبي شيء بديهي، الشيء الذي لم يستطع هو أن يفعله يطلب مني أن أقوم به، في ذلك الوقت كان أبني يوتشين لم يولد بعد، وكانت ابنتي فتع شيا قد أكلت عابها الرابع. عندما كانت زوجتي تجا تجن حاملاً في يوتشين في شهرها

شهر تقريبا، تليبعث من ملايبي رائحة عثة كربية، سحبت تلك الفتاة السمينة من على السرير، وطلبت منها أن تحملني إلى المنزل وطلبتا هودجا بيتينا، حتى يعود بالفتاة إلى دار تشينغ بعد أن تصلني إلى المنزل.

حملتني هذه الفتاة على ظهرها متجة نحو باب المدينة وكانت تتمتع منقذمة أي آلة الرعد هذه التي توكظ النائمون، وكنت أنبهها إذا ما غلظت عيناها، فتقول أني غلظ القلب، فألقى بيوان نفسى فى فتحت صدرها، ففتلق فيها. وعندما اقربنا من باب المدينة انزعجت نفسى حينما رأيت هذا المشهد من الناس يصطف على جانبي الطريق.

كان حماى رئيس جمعية التجارين فى المدينة، رأيته من بعيد يقف فى منتصف الطريق يصيح: "لجميع يصطف بنظام، الجميع يصطف بنظام، عندما يصل الجيش الوطنى، لابد أن يصطف الجميع.

وما أن رانى أحد الأشخاص حتى أخذ يصيح مهلا: "لقد حضروا، لقد حضروا". ظن حماى أن الجيش الوطنى هو الذى حضر، فقفز مسرعا إلى جانب الطريق.

وكانت لدماي تكمان على أرداف تلك الفتاة وكأنهما تكمان على الحصان وأدعوا: "أجرى، أجرى". وفى وسط صيحات الجماهير، كانت تلهث وهى تعدو وتبدأ وتبدأ تحملني على ظهرها وهما يهينى: "ألا يرقد فوقى، ونهارا يركبني، بالقوة قلبه، إنك تجبريني أن أجرى فى طريق الموت". ضمنت شفتي مرة بعد مرة وأخذت أهر رأسى تحية للجماهير المهللين على جانبي الطريق وعندما اقربت من حماى، شددت شعر الفتاة قائلا: "توقلى، توقلى".

أطلقت صيحة توجع وهى تقف، وقلت لحماى بصوت مرتفع: "حماى، تدعو الفتاة لك بالصحة". فى هذه المرة كنت أقصد حقا أن أخرج حماى، عندئذ وقف حماى فى مكانه يهدهش، تنخبط أسنانه، وبعد وقت طويل صاح بصوت أجش:

على سطح سفينة تترنج وسط مياه النهر، وكنت أطلب منها أن تحملني على ظهرها وتتمشى فى الشارع، وحينما أركب على ظهرها كنت أشعر كأننى أمتلى ظهر حصان.

كان والد زوجتى صاحب متجر أرز، يقف خلف منضدة البيع مرتديا عمامته الحريري السوداء. وفى كل مرة كنت أمر عليه، أشد شعر الفتاة لتقف، وأرفع القبة لتحيتي: "أأنت بصحة جيدة؟"

فى ذلك الوقت يتحول وجه حماى ويصبح كالبيضة المكسلة، عندئذ أطلق ضحكاتى عاليا. فيما بعد قال لى أبى أن حماى سيقتم منى، فقلت لأبى: "لا داعى لخداشى، فأنت والذى ولم تصب بأى مرض، فإذا كنت قد أصيبت بمرض فعلا، فعلى أى شيء تعتمد أنه سوف ينتقل لى؟" وخاف منى، لأنى كنت أعرف عنه كل شيء جيدا. عندما كنت أمر أمام باب متجر حماى وأنا راكب على ظهر تلك الفتاة، كان يسرع فى غاية المهارة والسرعة. يتر هاربا إلى داخل المتجر كالفأر وهو يفر غضبا. يخشى أن يرانى هكذا، ولكن إذا مرت الفتاة أمام باب دكانه لابد وأن ألقى عليه التحية. فقلت أرفع صوتي وأوجه لحماى الذى يتر هاربا التحية وأدعو له بالصحة والخير.

كان أصعب مشهد، تلك المرة بعد أن أستسلم العدو اليابانى وكان يستعد الجيش الوطنى لدخول المدينة لتسلم الأرض المسلوية. كان هذا اليوم مليئا بالحركة والنشاط، ويكظف الشعب على جانبي الطريق يملون شوارع المدينة، يحملون فى أيديهم أعلاما صغيرة، والأعلام البيضاء والزرقاء مرشوفة مائلة على واجهات الدكاكين، وكان حماى قد علق صورة كبيرة بحجم ضلعتي باب متجر الأرز لتلاذ تجاوبن تجبا شى يقف أسفل الجيب الأيسر لتجاوبن تجبا شى ثلاثة من عمال متجر الأرز.

فى ذلك اليوم كنت فى دار تشينغ ألعب القنار وكانت رأسى ثقيلة كأنى أحمل على كتفى جوال أرز، وتذكرت أبنى لم أعد إلى المنزل منذ نصف

أصر على ما أنا عليه، إن حذاء والدي القماش وخضراوات تجا تجن لم يقدر رجلى، فأنا أحب الذهاب إلى المدينة، وأحب أن أذهب إلى دار البقاء، وأمي تعرف جيدا ما تفكر فيه نحن الرجال، وقالت لتجيا تجن: "كل الرجال قسطن شره".

قالت أُمى هذا الكلام ليس دفاعا عني، ولكن لتفصح ماضى والدي. كان أبى جالسا على المقعد وعندما سمع هذا الكلام أطلق عينيه كأن شيئا ما دخل فجأة في عينه فأصيحنا مثل شق في الباب، وأخذ يضحك ساخرا. فندما كان شابا لم يكن يهتم بأى شيء، ولكنه الآن كبير وتادب لا يستطيع عمل شيء.

عندما كنت ألعب القمار في دار تشينغ، كنت دائما ألعب الماجيانغ (٧) وكنت دائما لا بد أن أخسر، وكلما خسرت كنت أفكر أكثر في ضرورة استعادة المائة مو التي خسرتها والدي في شبابه. إذ ما بدأت في الخسارة كنت أنفغ النقود على الفور، فإذا لم يكن هناك نقود كنت أسرق أساور والدي وزوجتي، حتى عقد الذهب لا يبنى فتح شيئا سرقته. وبعد ذلك كنت أتعامل مباشرة بالدين وكان الدائنون يعرفون أحوال أسرتي، ولذا تركوني أتعامل بالدين. ومنذ أن بدأت أتعامل بالدين لم أعرف كم خسرت، ولم ينهني الدائنون، وفي النهاية حسبوا سرا من المائة مو الباقية وأخذوها. استمر الحال هكذا حتى بعد حرب التحرير، عرفت أن كل الذين كانوا يكسبون في إحدى ألعاب القمار في القديم - هي عبارة عن لوحة مصنوعة من الهلاستيك أو العظم أو البامبو، مرسوم فوقها تصميمات زخرفية أو كلمات مطبوعة تستخدم في لعب القمار.

لعب القمار لا بد أن يكون وراهم خدعة، فلا عجب أن خاسرا كبيرا مثلى لا يكسب، لقد حفروا لي حفرة ووقعت فيها. في ذلك الوقت كان السيد تشين موجودا في دار

"آه... أجدادى، لتذهب سريما". عندما سمعته لم يكن هو صوته الذى تعودتُ سماعه.....

كانت زوجتي تجا تجن تعرف بالتأكيد كل هذه الأمور التي تحدث في المدينة، فهي مينة طيبة، فمن يستطيع في جولي هذا أن يتزوج من امرأة فاضلة مثلاً.

فهي تصير على غيائتي وكل تصرفاتي المخزية، فإذا أمأت التصرف خارج المنزل، تشعر بالخوف في قلبها، ولا تقل لى أى شيء، تماما مثل أُمى. وهناك أيضا بعض التصرفات اللطيفة التي كانت قد جاوزت الحد قد حدثت في المدينة، وبالتأكيد أنها كانت تشعر بالحزن في أعماق قلبها مما يجعلها غير مطمئنة. وفي أحد الأيام بعد عودتي من المدينة، وما أن جلست، حتى أحضرت أمامي أربعة أنواع من الأطباق وهي بشوشة الوجه مبتسمة، وأيضا ملئت لي الفمر، وجلست بجوارى لتتظرنى حتى أكل وأشرب. وكانت ابتسامتها وبشاشتها وجهها تجعلني أشعر بالدهشة، لا أعرف ما هي الأخبار السعيدة التي صادفها. وجلست أقلب فكري ولم أذكر شيئا بعد، وما ألتها لكنها لم تجب، وظلت تنظر إلى مبتسمة.

كانت الأربعة أطباق كلها من الخضراوات، وبعد أن انتهيت من آخر طبق، وجدت في قاع الوعاء قطعة من لحم الخنزير. بدت على علامات الدهول، ثم أخذت أضحك.

لقد تبينت ما تمنيه تجا تجن، لقد بدأت تنوه لى: قد يبدو أن النساء مختلفات، ولكنهن في النهاية متشابهات، قلت لتجيا تجن: "أنى أعرف أيضا ما تمنيه".

إنى أعرف جيدا ما تقصد، ونظرت إليها وكأنها أصبحت امرأة مختلفة، وما أفكر به في قلبي أيضا كان مختلفا، إن هذا الأمر واقع لا حل له.

تجيا تجن ما هي إلا امرأة، قلبها غير راض عني، لكن لا تظهر ذلك على وجهها وتستخدم بعض الأساليب غير المباشرة لتلت انتباهي، ولكنى كنت

ليسمح يديه، لا يأخذ منشفة مبللة، ولكن كان يأخذ منشفة جافة، مما جعلنا نشعر بالدهشة والاستعجاب. كان يسمح يديه بطريقة تدل على أنه قد انتهى من الأكل منذ لحظة. في البداية كان لونغ أر يخسر ولكن كان يبدو عليه عدم الاكتراث، في حين أن الشخصين اللذين حضرا معه لم يستطيعا على أصصاهما. فكان أحدهم يشتم والآخر يطلق الزفرات تحسراً. وكان السيد تشين يكسب دائماً، ولكن لا يظهر على وجهه أي علامات الفرحة بالانتصار، يقطب حاجبيه، وكأنه خسر الكثير. يحني رأسه للأمام، وصيانه كالمسامير ترشاقف يدي لونغ أر. أن السيد تشين رجل كبير السن، بعد مضي نصف المساء تقريبا في لعب القمار بدأ يتفتح، وجهه تتصبغ حمراً، قال السيد تشين: "بعد هذه الجولة يتحدد الرابع والخامس". وأخذ لونغ أر آخر منشفة من الحقيبة ومسح يديه قائلا: "بلا".

رسم كلاهما كل النقود على المنضدة، كادت النقود أن تغطي سطح المنضدة، عدا دائرة صغيرة في المنتصف. وزع على كل منهما خمسة كروت، بعد الكشف عن أربعة كروت، سرعان ما غاب أمل شريكى لونغ أر، ورميا الورق قائلين: "انتهى، خسرنا أيضا".

وفجأة قال لونغ أر: "لم نخسر، لقد ربحتما". قال ذلك وهو يكشف عن آخر كارت معه، كان الأس الكمثرى الأسود، عندما رأى ذلك رفيقه ضحكاً ساخراً. في الحقيقة أن آخر كارت مع السيد تشين كان الأس الكمثرى الأسود أيضا، وكان هناك ثلاثة أسات وشايان، واحد رفقاء لونغ أر كان معه ثلاث بنات والادان.

أسرع لونغ أر وكشف عن الأس الكمثرى الأسود، دُعا السيد تشين لفترة طويلة لم يكشف الورقة التي بيده قائلا: "لقد خسرت".

في الأصل كان الأس الكمثرى الأسود الذي مع كل من لونغ أر والسيد تشين قد تقصيرا من أكمامهما، فكل كرتيونه لا يمكن أن يكرن بها أكثر من أس.

الرواية.. تصايا رافان

تشينغ، رجل يقترب من الستين، كانت صيانه ذابريق لا يرتاح لهما الناظر، تشبهان عيني القط، يرتدى جلباباً أزرق، ولكنه مازال معتدل القامة، في الأوقات العادية كان دائما ما يجلس في أحد الأركان ويعلق صيانه كأنه في غفوة. ينتظر حتى تزداد الزهانة الموضوعة على طاولة القمار، حينئذ يعمل عدة مرات ثم يتحرك ببطء نحو طاولة القمار، في البدء يقف ويراقب اللعب، وبعد فترة يقف أحد الأشخاص تاركاً مقعده وينادي: "يا سيد تشين تفضل بالجلوس هناك". يرفع ذيل الجلباب ويجلس السيد تشين. مستأذنا لأصبي القمار الثلاثة الآخرين. "عن ذنكم".

لم ير لأصبي القمار في مبنى تشين أن السيد تشين قد خسر قبل ذلك، عندما يسمح بمنضدة القمار بيديه ذات المروق النافرة، تسمع فقط صوت مهممة، حيث تدفع بين يديه كل ما هو عليها، تنطلق من عينية نظرات الحسرة.

في إحدى المرات قال السيد تشين وقد كان مخمورا: "أن لعب القمار يعتمد على العيين واليدين، تتدرب العيينان لتصبحا مثل المخالب، وتتدرب اليدين لتصبحا مثل الثلج ناصعتين".

بعد استسلام العدو الياباني، حضر لونغ أر، وهو شخص يتحدث بلهجة خليط من الجنوب والشمال، عندما تسمع نبرة صوته، تشعر أنه رجل غير بسيط، اغترب في أماكن كثيرة لأجل لقمة العيش، ذاق من الدنيا حلوها ومرها. لا يرتدى لونغ أر الجلباب بل يرتدى بدلة بيضاء من الحرير، حضر ومعه شخصان آخران يساعده في حمل صندوقين كبيرين مصنوعين من أخصان الصمصاف.

إن الحجرة التي يلعب فيها السيد تشين ولونغ أر القمار كانت مدهشة حقاً، ازدهمت قاعة القمار في دار تشينغ بالناس وكان السيد تشين وثلاثة رجال آخرين موجودين جميعاً. يقف عامل الطعم خلف لونغ أر حاملاً بين يديه صندوقاً به عدد من المناشف الجافة، وكان لونغ أر من وقت لآخر يأخذ منشفة.

آر، بعد ما فعل هو ذلك وكسب السيد تشينغ، وأنا أيضا لا أجرؤ على ذلك، عندما ألعب مع لونغ آر تستخدم الزهر، فهو يتقن رمى الزهر غاية الإتقان، وغالبا يكسب قليلا ما يخسر، ولكن فى ذلك اليوم خسر هو وكسبت أنا، تكرر ذلك عدة مرات.

تكتلى ميجارة من شفتيه، يغمض عينيه نصف إغماضة وكأنه لا يرى شيئا، فى كل مرة يخسر كان يطلق ضحكة ساخرة، ويدفع النقود بذراعيه التحيفتين ممتعضا. أنى أعتقد أن لونغ آر يجب أن يحزن. الجميع هنا سواسية، تملأ الابتسامة شفاههم وتشرب وجعهم عندما يضعون أيديهم فى جيوب الآخرين ويأخذون النقود، أما عن نفسى فأكون حزينا عند دفع النقود. لقد كنت أشعر بالسعادة حينما أحسست أن هناك من يشد ملابسى، وأحنيت رأسى لأرى فإذا بها زوجتى. اشتد غضبى عندما رأيت تيجا تبين تركع أمامى وما جال بفكرى أن ابنى وهو لم يولد بعد يركع هكذا، أن هذا فى غاية القمامة والمهانة. ولقت تيجا تبين:

"انهضى انهضى". وسمعت تيجا تبين الكلام ونهضت سريعا.

ولقت: "ما الذى جاء بك إلى هنا، ليس هناك شيء يضطرنى للعودة سريعا".

بعد الانتهاء من الكلام لم أعطها أى اهتمام، ورأيت لونغ آر يهز الزهر بين راحتي يديه وكأنه من عبدة الإله بوذا يسجد عدة مرات، وقد اكفهر وجهه وهو يرمى الزهر قائلا:

"إن ملاسمة مؤخرات النساء هو سوء الحظ بعينه". ويمجد أن رأوت نفسى أربع مرة أخرى قلت: "لونغ آر، لتذهب وتغسل ديكك الآن".

فابتم لونغ آر ساخرا وقال لى:

"عليك أولا أن تنظف فمك وشفتيك ثم تعود وتتكلم".

جذبت تيجا تبين ملابسى مرة أخرى ولما نظرت إليها وجدها راكمة مرة أخرى وقالت بصوت

خافت ضعيف:

كثيرى أسود واحد، ولكن لونغ آر أسرع وأظهر الكارت أولا، وفهم السيد تشين الأمر ولم يستطع أن يفعل شيئا غير أنه اعترف بخسارته. وكانت هذه هي المرة الأولى والوحيدة التى نرى فيها السيد تشين يخسر، ودفع السيد تشين المصددة بيديه واقفا، واتجه نحو لونغ آر وقدم له التحية بيدين

مضمومتين ثم استدار نحو الخارج، وعند عتبة الباب ابتم قائلا:

"لقد كبرت".

منذ ذلك الوقت لم نر السيد تشين مرة أخرى، وسمعت أنه ركب الحفة عند فجر اليوم التالى ورحل. بعد رحيل السيد تشين، أصبح لونغ آر هو معلم لعب القمار بدلا منه. ولكن لونغ آر يختلف عن السيد تشين، كان السيد تشين يكسب فقط ولا يخسر أبدا، ولكن لونغ آر كان يراهن وليس دائما يخسر، إذا كان الزهان كبير لا تراه يخسر. وبعد ذلك كنت ألعب دائما القمار مع لونغ آر فى دار تشينغ.

فى الحقيقة أن ما كسبته من نقود بعد ذلك كانت قليلة جدا، وعلى العكس ما خسرت كان هو الأكثر، ولكنى مازالت فى غيوبة، معتقدا أنى على وشك أن أمتعد أمجاد وأملك أجدادى.

فى آخر مرة لعبت فيها القمار حضرت تيجا تبين، حيث كاد النهار أن ينتهى، هذا ما قالته لى تيجا تبين فيما بعد، فى ذلك الوقت لم أستطع أن أتبين إذا كان الوقت نهارا أم ليلا. حضرت تيجا تبين وهى حامل وأخذت تبحث عن دار تشينغ حتى وجدته، كان ابنى يوتشينغ عمره سبعة أو ثمانية أشهر فى بطن أمه، لما وصلت تيجا تبين عندي، ركعت أمامى ولم تتلق بكلمة، فى البدء لم أرها فى ذلك اليوم كان لى حظ فى لعب القمار، جاءت رميت الزهر على الرقم المنبوط الذى أريده وهو ثمانية عشر فضحك لونغ آر ساخرا عندما رأى الرقم المنبوط. وقال:

"لقد خسرت مرة أخرى يا أخى".

لم أستطع أحد أن يزور الورق فى اللعب مع لونغ

خيال رأس والدما منعكماً على الحائط من خلال ضوء موقد الكيروسين المشوي، فعرفت أنه بالداخل يقوم بمرأجة الحسابات في ضوء خافت. وقتت هناك تبكي قليلاً، ثم ذهبت خائبة الأمل. في ذلك المساء مشيت جيا تجين وحيدة العديد من الدروب في الليل الحالك ولم تجد مأوى حتى عادت إلى بيتي، فهي امرأة وحيدة، حامل في شهرها السابع تقريباً، كان صوت نباح الكلاب يملأ المكان، مشيت في طريق مليء بالحفر حيث كان المطر ينهمر بشدة. منذ عدة سنوات كانت جيا تجين لا تزال طالبة. وكان في ذلك الزمان مدرسة ليلية في المدينة، كانت جيا تجين ترديني تشي باو (٢) ذا اللون الأزرق الفاتح، وتعمل في بينها موقد الكيروسين الصغير، وتذهب إلى المدرسة مع بعض صديقاتها. كنت أقف عند النصف أقربها، حيث كانت تلمس متهادية متعاقبة، وكان صوت دق خذائها ذي الكعب العالي على قارعة الطريق مثل صوت سقوط قطرات المطر على الطريق، وما أن تراها عيناى حتى تثبت ولا تحركه، كانت تجا تجين جميلة حقاً، ينساب شعرها حتى طرفي أذنيها، وكان قصباتها تشي باو يتجدد فوق خصرها وهي تسير، في ذلك الوقت فكرت في كايي أن تصبح تجا تجين فتاتي. وبعد أن مشيت تجا تجين وصديقتها وكن يتكلمن مهتسمات، سألت إسكافيي كان جالساً على الأرض: "لأي أسرة تنتمي هذه الفتاة؟" قال الإسكافي: "هي من أسرة تاجر الأرض تشين مين صاحب الكنز". وما أن وصلت إلى المنزل، قلت لأمي على الفور: "أسرعي وإبجئي عن خاطبة، فأني أريد الزواج من ابنة صاحب المنجر الذي يقطن في المدينة". وبعد ما سحبت تجا تجين إلى الخارج في ذلك المساء، بدأ حظي يسوء، وخسرت عدة مرات. متتالية، وفي لمح البصر كنت النقود المتراسة على

"عد معي". آرتديني أن أعود معها؟ أليست جيا تشين بهذا الشكل تنضم لي نية ما تجاه تصرفاتي المخزية هذه؟ فاشتد غضبي، لا نظرت إلى لونغ آر وجدتهم ينظرون إلى يضحكون ويمسحون، قتلت لتيجا تجين زائراً: "إنك تدفعيني للعودة". قالت تيجا تجين: "عد معي". قتت بفسنها مرتين، وكانت رأس تيجا تجين تهتز وتترنح شبيهاً بقرع الطبول. تلتقت ضربي لها، وهي لا تزال راكمه أمامي، قائلة: "إذا لم ترجع معي فكن أقوم". الآن قد عرفت معنى الشعور بالقرع والألم، عندما أتذكر ذلك الآن أشعر بالمرارة والحزن العميقين، فأنا في شبابي كنت زوجاً للفاقة. بالها من امرأه حسناء، لقد قتت بضربها وركلها. كيف فعلت ذلك!! مهما كنت أضربها كانت تركع على الفور أمامي، وحين انتهيت من ضربها شعرت بشدة الخجل والرج من نفسي، فقد كان شكلها يجعل الإنسان يرثي لحالها، شعرها منكوش وعيناها تترققان بالدموع وهي تسمح وجهها وتسره. لمضت يدي على بعض من النقود التي ربحتها وأعطينتها لشخصين كانا يقان بجواري وطلبت منهما أن يسحبها خارجاً قائلاً: "كلما كان بعيداً كلما كان أفضل". كانت تيجا تجين تسمع بطنها بكل إحكام وهم يجرونها للخارج، كان ابني في بطنها، لم تصرخ ولم تسمح تيجا تجين وهما يجرانها في الشارع، وبعد أن أقامها الرجلان في وسط الشارع، سندت يديها على الحائط تحاول أن تلهض، كان الليل قد أبلج والظلمة حالكة، وكانت بمفردها تسير عائدة متباطئة الخطوات. وقما بعد مآلتها إذا ما كانت في ذلك الوقت تبغضني وتحقن على أم لا، فهزت رأسها قائلة: "لا". بعد أن مسحت زوجتي دموعها، ذهبت عائدة إلى باب متجن والدما ووافقت. وقتاً طويلاً، شامت

خسرت بجدارة في هذه المرة. فكرت فوجدت أن الأمر سيان فمن الممكن أن لعب وأتعامل بالدين، من الممكن أن تأتني الفرصة وأربح مرة أخرى، هذا ما جعلني أشعر بانفراجة قليلا، وقلت قائلا للونج آر:

"هيا، قم بتسجيل الحساب."

لوح لونغ آر بيده محذرا لي وطلب مني أن أجلس وقال:

"لا يمكن أن أجمعك تتعامل بالدين مرة أخرى، فأنت قد خسرت أكثر من مائة مو بالإضافة إلى بيتك. إذا لعبت بالدين مرة أخرى فماذا لديك لتفراهن به؟"

عندئذ شعرت بضيق شديد ولم أستطع أن أنتصن وقلت:

"لا يمكن، لا يمكن."

أمسك لونغ آر والدائنان الآخرين بدفتر الحساب وقاموا بحسابتي بالتفصيل، وعندما قام لونغ آر بجمع المهالغ والديون وعرضها علي وذكرني قائلا: "يا سيدى الصغير، أترى بوضوح؟ أن هذا هو ترفيعك."

عندئذ أدركت أنني مدين لهم منذ أكثر من ستة أشهر، وبعد فترة أدركت أنني خسرت كل ميراث واثروة أجدادي، وعندما حسبت كل ذلك قلت للونج آر:

"لا داعي للحساب."

نهضت واقفا مرة أخرى، ثم خرجت من دار تشين وكأنني مصاب بوباء الدجاج بعد فراره من الحجر الصحي، كان الصباح قد أشرق وأنا أف في الشارع، لا أدري في أي اتجاه أذهب، كان هناك شخص مغمض العينين بالنشاط حاملا سلة من جبن الصويا نظر إلى وصدر في وجهي بصوت عالٍ رنان قائلا:

"صباح الخير، يا سيدى الكريم."

أخافني صرخته، وبقيت محملا بنظرات جامدة، فنظر إلى يمينين باسنتين نصف مفلتين قائلا: "إن منظره هذا هو بسبب تملطه حالة القاتل."

المنضدة مثل التلال الصغيرة تصرب مريعا تماما مثل الماء المنسكب بعد غسل الأرجل.

لم يتوقف لونغ آر عن الضحك ساخرا مني، وانفجرت أسارير وجهه الكبير، في هذه المرة واصلت لعب القمار حتى الصباح، وأصبحت بالدوار وزاغت عيني وامتلا فسي برائحة معدني الكريهة. في النهاية وضعت أكبر الرهانات قامرت بها في حياتي، وكنت أظن أنها ستكون أكبر الإنجازات في حياتي وأخذت الزهر بين يدي، ومد لونغ آر بيده وعارضني قائلا:

"سهل".
أشار لونغ آر للعامل على طاولة المقامرة قائلا:

"أعطوا السيد الصغير منشفة جافة."

في ذلك الوقت كان الواقفون بجانبى من المتفرجين على القامرين قد ذهبوا للنوم، فلم يبق إلا أنا والقتيل منهم، وكان هناك شخصان آخران من طرف لونغ آر، وقد عرفت مؤخرا أن لونغ آر قام برشو العامل على منضدة القمار، وعندما قام العامل على الطاولة بإعطائي المنشفة، مسكتها وقمت بمسح وتنظيف وجهي، ثم وضعتها جانبا على طاولة اللعب، في هذه الأثناء قام لونغ آر خلسة في خفية عن الأنظار بقلب الزهر.

في أول الأمر لم أدرك ما فعله لونغ آر ولم أظن له، فلم أشاهده وهو يفعل ذلك، قمت بمسك الزهر وهزته بقوة ثلاث مرات في يدي وألقيت به، فإذا بالعدد الظاهر على ألزهر كان كبيراً جدا.

وعندما جاء دور لونغ آر، قام بوضع الزهر على الرقم سبعة، قد ذلك الغلام الصغير يده وصفق بعزم صاكتا: "رقم سبعة."

إن تلك الأنواع من الزهر يوجد بداخله قلب غائر مملوء بالزئبق، عندما قام لونغ آر بتحريكها بهذه الطريقة غاص الزئبق في أسفل الزهر. ولما قمت بإلقاءه، ثقلت تلك الرأس وتكحرج الزهر عدة مرات حتى وقف عند رقم سبعة.

وعندما نظرت ووجدت أن الزهر حقا قد توقف عند الرقم سبعة، شعرت بدوار في رأسي فقد

يقتلني أبى ويقتل بى فى الحراء مثل الكلب المذبول.
ويعمرور الوقت شعرت أنى أصبحت هزيلة نحيلًا،
وكنت عيناى، فلا أعرف حقًا ماذا سيحدث، وما
أن رجعت إلى المنزل رأيتنى أمى بهذا الحال،
وصرخت من شدة الغوف على، ونظرت فى
وجهى مقللة: "أ أنت فى جوى؟"

هزرت رأسى ميجابا وأنا أنظر إلى وجه أمى لا
أعرف إن كنت أبكى أم أبتمس، وسمعت صوتها
الخافت تحدث نفسها، وقصصت ألا أنظر إليها،
دفعت باب حجرى ودخلت، وإذا بتجبا تبين
تمشط شعرها وقد أصابها الذبول أيضا عندما
رأيتنى، وأخذت تحمق فى فاتحة فمها من شدة
الدمعة، وتكررت على الفور ليلة أمس عندما

جاءتنى لتصلحنى وترجعننى أن أرجع معا إلى
المزبل لكنى ضربتها وركبتها، ركعت أمامها قائلا:
"تجبا تجبن"، لقد انتهيت". وانفجرت باكيا، مرعت
تجبا تجبن لتساعدنى على النهوض، ولأنها حامل
من أين تأتى بالقوة لتساعدنى؟ ونادت على أمى،
ورفعانى الاثنان إلى السرير، وعندما نمت على
السرير بدأ يزيد فى، فكنت شبيهة بالورق، وهذا
سبب لهم ذعرا، انصارا وضرباننى على كفتى تارة
وجرحان رأسى تارة أخرى كي أستعيد وعى،
ومددت يدي وأزحت أيديهم عنى وقالت لهما:
"لقد خسرت كل ما نملك".

ما أن سمعت أمى هذا الخبر حتى أصابها الذبول
وصعقت ونظرت إلى بكل قوتها وسألتنى: "ماذا
تقول".

أجبت:

"لقد خسرت كل فروقتنا".

كانت هويتى وشكلى قد جعلهما تصدقنى، جلست
على الأرض وأخذت تبكي قائلا:

"إذا أعرج الجسر أعرجت العوارض أيضا".

لم تكن تلوئنى بعد، بل وجهت اللوم لأبى، فهذا باب
جعلنى ألتجس أكثر وأشعر بالألم فى العظام.
وكانت تجبا تجبن تبكى وتذق حليها طينير قائلا:
يجب ألا تعود للمقاومة فيما بعد".

كان يظن أنني ممن ينخرطون مع النساء، فهو لا
يعرف أنى مقلن تماما، فقد أصبحت فقيرا محدا
تماما كالعامل الأجير. ونظرت إليه باهتمام
مصطنعة مرة وشاهدته يتعدعنى، وفى قرارة
نفسى ألا ألق هذا، فصرعتُ أنحره وأمشى.
وصلت إلى متجر حماى، وعندما شاهدنى
الماملان اللذان كان يقفان عند باب المتجر، ضحكا
منى ساخرين، ظلنا منهما إتنى قد حضرت لأدعو
لحماى بالخير، فأين لى بهذه الجراءة الآن؟
وأمسكت برأسى، واستندت إلى حامل الغرفة ثم
ذهبت فى عجالة. سمعت حماى وهو يسيل بصوت
عالى، وتابعه صوت مفزق وهو ييسق على
الأرض.

هممت وأنا بهذا الشكل أسير حائرا مرتبكا حتى
وصلت إلى خارج المدينة، أنى محتاج إلى فكرة من
الوقت حتى أنسى أنى قد أضعت ثروة الأسرة
بنفسى، أشعر أن رأسى غاوية، كأنها عيش
الزناهير الهائجة. وصلت إلى خارج المدينة
وشعرت بالخوف عندما رأيت ذلك الطريق
الصغير المنحدر، وفكرت ماذا يحدث لو عبرت هذا
الطريق؟ بدأت أمشى عدة خطوات فى هذا
الطريق، ثم توقفت، أنظر حولى لم أجد أثرًا لى
شخص فكرت أن أفك حزام البنطلون وأشقق
نفسى، وعندما فكرت فى ذلك تقدمت عدة

خطوات، وصلت إلى شجرة الدردار، وأقيت
نظرة إليها، فى الحقيقة لم أكن أفكر فى فك حزام
البنطلون، فالحقيقة أنا لا أريد أن أموت، إنما أريد
فقط أن أبحث عن طريقة للحفاظ على كرامتى،
وعندما فكرت وجدت أنه إذا شئت نفسى فذلك
الدين لن يموت معى، وقالت لنفسى: "لوكن، فلا
داعى للموت".

كنت أود أن يذهب أبى لهذا الدين، وعندما
تذكرت والذى شعرت بدوخة داخلية، أنسى فى
مثل هذه الظروف يجب أن يفرم أبى يقتل بنسبه؟
كنت أفكر وأنا منادى، لكن مهلا فكرت، فأنى أسير
فى طريق الموت، أنى عائد إلى البيت، سوف

وفي اليوم الثالث، كان أبى يستقبل بعض الضيوف في غرفته، حيث كان يسلم بصوت عالٍ ورنان، وكان صوته يبدأ في الانخفاض مع حلول المساء، وذلك بسبب تدهور صحته المريع، جاءت نى أبى وقالت لى، إن أبى يريدنى أن أذهب إليه. نهضت سريعاً من على فراشى، وأحصيت بداخلى أننى قد انتهيت، فقد استراح أبى في فراشه ثلاثة أيام، فهو لديه من القوة الجسدية مايكفى لينهجنى، أو على الأقل سوف يضربنى حتى يجعلنى طريحاً بين الحواة والموت. وعندما قلت لنفسى، مهما كان الضرب الذى سوف ألقاه من أبى، فئن أقاوم مطلقاً. وعندما ذهبت إلى غرفة أبى وجدته وقد خارت قواه الجسدية فلم يعد لديه أى صحة، فقد وهن جسمه وضعف، حتى رجله كانت تثببه الأرجل الصناعية. دخلت إلى غرفته، وقفت خلف أبى، واستقرت النظر من خلف أمى وأخذت أنظر إلى شكل وهيئة أبى وهو طريح الفراش، فوجدت عيني مفتحتين كالذاترتين وجمعت لى، ثم مسح بعينه الطويلة البيضاء وقال لى: "ها أخرجى الآن".

أصبحت أمى من جانبى إلى خارج الغرفة، عندئذ شعرت بارتباك وحيرة في داخلى، لعله سوف يقفز من على الفراش ويسبب في قتال ضار معى. ولكنه ظل راقداً لا يصدر أية حركة وحتى اللعاف الموضوع على صدره انزلق على الأرض ولم يستطع إرساكه، قال:

"فرجوى".

نادانى أبى، وخطبته على حافة السرير قائلاً:

"أجلس".

شعرت داخلى باضطراب شديد وحينما جلست بجواره كانت ضربات قلبى كموت بوق سونا: آلة نفخ صينية قديمة تنفخ العود، جهة الأمام بها سبع فتحات، وجهة الخلف بها فتحة واحدة. دق الطبول، أخذ يتجسس بى بيده، وكانت يده على قطعة اللوح فلما سارت بروفتها إلى قلبى. قال لى أبى بصوت خافت:

لقد خسرت كل شيء ولم أبق على أى شيء، فكيف لى أن أفكر في الغامرة مرة أخرى، فلم يعد لدى أبى شيء، صعدت، سمعت أبى يزقق ويشتد في الحجرة الجارية، ولم يكن يعرف بعد أنه قد أصبح فقيراً مدمماً، لكنه دائماً ما يفت ويذمر من بكاء هاتين السديتين خاصة عندما تكيان، وسكنت أمى عن البكاء، ثم نهضت وخرجت وتابعتها تجاً تجين إلى الخارج. وعرفت أنها ذهبت إلى حجرة والدى، فما هو إلا قليل حتى سمعت صوت أبى عالياً يصيح ويشتد: "مجرم".

في هذا الوقت دفعت لى قفغ شياً باب الحجرة ودخلت، أغلقت الباب وهي ترفن وتمايل قائلة لى في صوت حاد خافت: "أبى اختبئ سريعاً، جدى سوف يأتي ليضربك".

لم أصدر أى حراك ونظرت إليها فافكرت على الفور متى وأخذت تجذبنى من يدى، لكنها صجرت عن تحريكى وانفجرت تكي. شعرت بداخلى أنمق بسكين وأنا أنظر الصغيرة تكي هكذا، ففغ شياً الصغيرة السن تعرف لهذا الدك كيف تسمى والدما، وأخذت أحملنى في طفتى، شعرت بأنه كان يجب أن أقطع إرباً إرباً. عندئذ سمعت صوت أبى متفعللاً وأنفاسه المتسارعة يصرخ قائلاً:

"مجرم، سوف أمزقه، أخضيك، سوف أقطعك، يا زوج الفاسدة".

عندما فكرت فيه بأبى وجدته أمامى، أتريد أن تمزقتى. عندما وصل أبى إلى باب الحجرة أخذ جسده يترنح ويهتز ويسقط على الأرض مغشياً عليه. صرخت أمى وتجا تجين في ذلك الحين وأمرعتا إليه لتسدها وتساعداه على القيام، ووضعا على سريريه، بعد فترة من الوقت، سمعت صوت بكاء أبى في تلك الناحية وكأنه يشبه صوت النفخ في بوق سونا(٤) ظل أبى طريح الفراش لمدة ثلاثة أيام، انتهى اليوم الأول بى طوله، وبعد ذلك لم يعد بى، كان يصدر تهديدات عقيمة، كان ضحوت أنفاسه يصل إلى منامى، وما قد سمعت صوته الحزين الأمف قائلاً:

الجزاء، المقاب، هذا هو للجزاء والانتقاب.

"لا داعي، تفضل بالدخول لتشرب كوباً من الشاي".

وأجاب الثرى: "لا داعي".

وبعدما أتم كلامه نظر إلى وسأل والدى قائلاً:

"أهذا يولكم الكرم؟"

هز أبى رأسه عدة مرات رداً بالإيجاب، ثم استدار إلى وقال باسماء:

"عندما تذهب لتسليم الأموال خذ القليل من أوراق البقطين وضعها أعلى النقود لتعطيتها، لا تدع أحداً يأخذها".

في بداية اليوم التالي، حملت هذه الشبالات المليئة بالعملة النحاسية وسرت نحو عشرة لي (٥) حتى دخلت الدفينة لأسد ما على من دين، كانت هذه الشبالات مغطاة بأوراق البقطين التي جمعتها أمي وجيا تجين، وعندما رأتهما فزع شيا، ذهبت هي أيضاً لتجلب أوراق البقطين ملهماً، حيث أفت بأكثر ورقتين ووضعتهما على الشبالة لتعطيهما. لم تكن فزع شيا تعرف أنني ذاهب لأسد ما على من دين، رفعت وجهها وسألتني:

"أبي، هل تتغيب عن البيت مدة طويلة هذه المرة؟" عندما سمعت هذا الكلام ترقرت عينا بالدموع وأوشكت على البكاء، أمرعت وحملت الشبالات وتوجهت إلى المدينة لأوفي ما على من دين. وصلت إلى المدينة، وما أن رأني لونغ آر أهل هذه الشبالات وأنى بها حتى صرخ بهرارة، قائلاً:

"تعال، يا سيدى شى الصغير".

أنزلت العمولة ووضعها أمامه، قام وكشف أوراق البقطين، اقتضب حاجباه، قال لي:

"أست بهذا الشكل تبحث عن الشقاء لنفسك، كان من الأحسن أن تسجلهم بقليل من العملات النفضية لتجنب هذا العناء".

لمت بوضع آخر شبالة من العملات النحاسية أمامه، لم يعد يناديني بالسيد الصغير مرة أخرى، ولكنه هز رأسه قائلاً:

"فو جوى، أنزل هذه الجوهلة وضعها هنا".

على العكس تماماً، حيث قام أحد الدائنين

"فو جوى، دين المقامرة هو دين علينا، فمذ الأزل لا يرجد مبدأ ينص على عدم سداد الدين. لقد رفنت ما أمالك من الأرض وهي حوالي مائة مو، وحتى هذا المنزل قد رهنته أيضاً، وغدا سوف بأنون لتسليمنا العملات النحاسية. فأنا قد شفت، لم أعد أقدر على تحمل الأعباء، فأحمل أنت المال وأذهب لسداد الدين".

وبعدما أنهى أبى كلامه أسهب في تهديد طويلة، وبعدما سمعت كلامه، شعرت بألم ووخز شديدين في عيني ورغبة ملحة في البكاء، فهو لا يريد أن يتقاتل معي، بل كان حديثه وكلامه أشبه بسكين كليل قطع عتقي، ولم أستطع السيطرة والتركيز وضاع عتقي، وسقطت كالمترارجح بين الحياة والموت، قام أبى بالخبط على يدي، وقال:

"هيا اذهب لتخذه إلى النوم".

في صباح اليوم الثاني، وما أن استيقظت من النوم، وجدت أربعة رجال داخل مساحة المنزل، يتقدمهم شخص غني يرتدى ملابس حريرية، ومن خلفه يسير ثلاثة من العائلين يرتدون نوعاً من القماش الخشن، لوح لهم الرجل الذي في المقدمة بديه قائلاً:

"هيا، ضعوا العمولة".

فقام ثلاثهم بإنزال العمولة، ورفعوا طرف ملابسهم ومسحوا وجوههم، عندما رأى الثرى أنادى أبى، قال:

"يا سيدى شى، العملات التي طلبتها قد وصلت". كان أبى يسهل مراراً وتكراراً حين أخذ صك ملكية الأرض والمنزل وأحنى قامته وقدمهما لذلك الغني، قائلاً:

"اللبؤوس والشقاء".

فأخرج الثرى ثلاث شبالات من العملات النحاسية وقال لوالدي:

"كل شيء هنا، تفضل عد العملات".

إن أبى لم يبد عليه مظهر الرجل الثرى من قبل، فقد كان دائماً يشبه للقراء، قال للرجل الثرى باحترام:

بتنظيف وجهي ومسحت دموعي، وجاء هو أيضا وجلس القرفصاء بجوارى ساكنة وجهه وأخذ يني بشدة. وبعد أن بكنا قليلا مما قلت له:
"النهار أوشكه على الظلام، هيا يا جانغ خن لتعود إلى بيتك".

"أين يوجد بيتي هذا؟"

لقد أسأت إلى جانغ خن، ونظرت إليه وهو يسير يتما وحيدا، وأحسست بشدة الألم والحزن لهذا. نهضت وانفقا بعدما اختفى جانغ خن من على مرمى بصري، واتجهت نحو البيت عائدا، عندما وصلت إلى البيت كان الليل قد حل تماما. وكان كل العبيد والخدم الذين يعملون في البيت قد رحلوا بالتاكيد، كانت أمي وجيا تهن أمام الموقد أحدهما تشعل النار والأخرى تصنع الطعام، وأبي مازال كما هو طريح الفراش، لم يبق إلا الصغيرة فنغ شيا على حادتها مبتسمة وفرحة، فهي لم تعرف بعد أنها من الآن فصاعدا سوف تعاني من مآصيب الفقر، وكانت تقفز وتلهو ثم ارتعت على رجلتي وقالت:
"لماذا تقولون إنني لمت شابة؟"

أحسست خدما الصغير ولم أستطع أن أجيبها ولو بجملة واحدة، من الجيد أنها لم تعد تسأل مرة أخرى، وكانت تكشط وتنظف بأظفارها السراويل من الرمل، وقالت بسعادة:

"سوف أحصل لك السراويل".

وعند وقت تناول الطعام، ذهبت أمي إلى باب غرفة أبي وسألته:

"أأحضرك الطعام هنا؟"

وقال أبي: "سوف أكل في الخارج".

خرج أبي يحمل موقد الكربوسين المضيء بثلاثة أصابع، ينمكن الضوء على وجهه فيبدو لامعا، وكان لصف وجهه منورا والتصف الآخر معتما، وكان يحنى ظهره من شدة السعال المتلاحق، وبعدما جلس أبي سألتني:

"هل أوقيت الدود؟"

فأجبت رأسي وقلت: "نعم، أوقيت اثنين".

فقال والدي: "حسنا، حسنا".

بالترحيب بي وخط على كتفي قائلا:
"فرجوى، لتكثب وشرب نخبك الآن".

عندما سمع لونج آر قال وهو منهمك:

"صحيح... صحيح، سوف أدعوك إلى مأدبة".

هزرت رأسي معترضا، وشعرت في داخلي بالرغبة في العودة إلى المنزل سرعيا. في هذا اليوم، تمزقت ملاهيمي الحمريرة، وقطعت كتفي وأخذنا ينزف دما. كنت أمشي وحيدا متجها نحو المنزل، أسير وأبكي، وأبكي وأسير. كان ذلك بسبب ماحصله من شلالات الفقد المعدنية طوال اليوم، أصبحت مجهدا منكك الأوصال، أن أجدادى لم يدركوا بأخبارهم هذه الأموال أنهم سوف يهلكون عددا من الأشخاص. وعندئذ فهمت جيدا لماذا أبى لم يحول الصلات التحاسية الكثيرة إلى فدية لتكون قليلة، فهو يريدني أن أدرك هذه الحقيقة، يريد أن أعرف أن المال هو سبب لوجود الكثير من المآطير والمخاطر. عندما فكرت ونهيت الأمر وقت في الطريق ولم أجد أدعرك، جلست القرفصاء على جانبي الطريق وأخذت أبكي وأبكي، من شدة البكاء والتشنج أخذ جسمي يرتعش بشدة. في الماضي كان هناك أحد العبيد الذين كانوا يعملون في بيتنا، وكان يحملني على ظهره وأنا صغير ويذهب بي إلى الكفاف لأطعم، أنه جانغ خن، كان يحملني ويحمل حقنيتي ويسير. عمل في بيتنا لعدد من السنوات، أما الآن فقد تركنا، كان صغيرا جدا عندما فقد والديه، وأحضره جدى للعمل في المنزل، ولم يتزوج بأية امرأة. إنه ملهى تماما كان دائما يني وترقرت عيناه بالدموع، وكان دائما يسير عارى القدمين وحقيق الجلد، عندما رأني جالسا على جانب الطريق صرخ قائلا:

"سيدي"

قلت له: "لا تدعني ميذا بل دعني حيوانا".

هز رأسه معترضا وهو يقول:

"إن الإمبراطور المتصور يتل إمبراطورا، وأنت

إن كنت لا تملك مالا تستل أيضا ميذا".

وبمجرد أن سمعت هذه الكلمات، كنت على القور

اليوم الذى انتقلنا فيه كان والدى واضعاً كلاً يديه خلف ظهره وقد أخذ يردد المكان بنظرات ويخطوات مترنة ذهاباً وإياباً وفى النهاية قال لأمى:

"ما زالت أشعر أنى سوف أموت فى هذا المنزل". وأنهى أبى كلامه، ونفض ملابسه الحريية من التراب والغبار، ورفع عنقه وخرج مسرعاً من عتبة الباب، كان أبى يسير متمهلاً كأنه مطمئن ومرتاح البال، يده خلف ظهره ويسير بهدوء تجاه مدخل القرية حيث يوجد براميل التبرز. وقرب حلول الليل فى ذلك اليوم، كان هناك العديد من المستأجرين يمارسون عملهم، وهم جميعهم يعرفون أن أبى لم يمد ماله الأرض بعد الآن، ولكن عندما رأى الفلاحين أبى أسرعوا بتقديم التحية ونادوا عليه "سيدى"، فوج أبى لهم يديه وهو يتنسم ابتسامة خفيفة وقال: "لا داعى أن تتنادونى هكذا".

لم يصر أبى فى أملاكه، وكانت قدماء ترتجفان حتى وصل إلى مدخل القرية، وقب أمام براميل التبرز، وتطلع فى كل الاتجاهات، ثم فك حزام سرواله وجلس القرفصاء.

وفى عصر ذلك اليوم عندما جلس أبى ليقضى حاجته لم يمد يده يصرخ أو يصيح، وأغضض عينيه نصف إغماضة وهو ينظر إلى الفضاء، كان ينظر إلى الطريق الصغير المتجه إلى المدينة حتى أصبح غير واضح. حيث كان أحد المستأجرين منحنى يقطع الخضراوات، وعندما انتصبت واقفاً، لم يمد أبى يده إلى الطريق الصغير. فى هذه اللحظة سقط أبى من على براميل التبرز، وسمع صوته هذا المستأجر فأسدأ مسرعاً إليه، ووجد أبى، مطرحاً على الأرض بشكل مائل، ورأسه معتدلة على براميل التبرز لا يتحرك، حمل المستأجر المنجل أسرع وكضا نحو أبى وقف أمامه وسأله: "سيدى، هل كل شيء على ما يرام؟"

رفع أبى جفنه ونظر إلى المستأجر وسأله بصوت مهجد:

نظر إلى كتفى وقال مرة أخرى:
"لقد كسبت كتفك"،

لم أصدر أى صوت، ونظرت خلسة لأمى وجيا تشين، لحث الدموع تملأ عينيهم وكادا أن يدمعا وهما ينظران إلى كتفى. بدأ أبى فى تناول وبلغ الطعام ببطء ولكنه لم يتناول إلا القليل ثم وضع عيدان الطعام على الطاولة، ودفع طبق الطعام، ولم يمد يده يأكل. وبعد برهة من الوقت قال أبى:
"من قبل، كان الأجداد والأسلاف فى أسرنا يربون الدجاج الصغير، ليشر ويصبح أوزاً، وينمو الأوز ويصبح غنماً، وينمو الغنم ويصبح بقرًا. هكذا نما وأثمر أجدادى وأسلافى".

وكان صوت أبى خلال حديثه يلز أزيماً، فتوقف برهة وبعداً قال:

"وعندما وصل كل ذلك إلى يدي تحول إلى غنم بدلا من البقر، والغنم تحول إلى أوز، حتى جئت أنت، فتحول الأوز إلى دجاج، والآن حتى الدجاج لا يوجد".

وبعد ما أمم والدى كلامه فقهه ساخراً، وأخذ يضحك ويضحك حتى بكى، وأشار لى بأصبعين قائلاً: "لقد خرج من أسرنا ابنان مبدران".

ولم يمر يومان، حتى جاء لونغ آر وكان شكله وهينته قد تغيرت، وجدت فيه مرصعاً بسنتين ذهبيتين ظهرتا وهو يتنسم ابتسامة عريضة، فقد اشترى رهن الملكية العقارية للأرض والملكية العقارية للنبالة، وقد حضر ليرى أملاكه. كان لونغ آر يركل أساسات البيت بقدمه ليرى مقدار متانته، ولصق أذنه على الحائط ومد يده ودق عليه بعد ذلك قال بتتابع: "متينة، متينة". وعندما وصل لونغ آر إلى الحقول أخذ يتجول وينظر، وبعد أن عاد قدم التحية لأبى بكتفا يديه قائلاً:

"إن رؤية هذه الحقول الخضراء اللندية تجعلنى أشعر بالارتياح داخلى".

ويعمرد وصور لونغ آر قفناً نحن بنقل كل أغراضنا من جميع الجحرات إلى الخارج، ونقلنا ووضعناها فى الكوخ مقر السكن الجديد. وفى

وبعدما صرخت، وقفت هناك وأخذت تنوح. في هذا الوقت فكرت في أنه قد وقع حادث ما لأبي، فخرجت مسرعا من الكوخ ووجدت جيا تشين واقفة في مكانها، والوعاء الكبير المملئ بالملايس قد سقط على الأرض. وعندما أرآني جيا تشين صرخت قائلة:

"فرجوى، أنه أبي....."

شعرت بأزيز في رأسي، فأسرعت بكل قوتي أركض نحو مدخل القرية، وعندما وصلت أمام براميل التبرز كان أبي قد لفظ أنفاسه الأخيرة، صرخت ولكن أبي لم يع لي، لا أعرف ماذا أفعل، وقفت ونظرت للخلف، فرجعت أُمي تمسك بقدمي المضمرة وتبكي وتصرخ وهي راكضة، وجيا تشين تحمل فنج شيا وتقف في الخلف. بعد موت أبي، شعرت وكأنني قد أصبحت بالطاهرين، أصبحت عاجزا لأحول لي ولا قوة، أجلس طوال النهار على الأرض أمام الكوخ، أبكي تارة، واتحصر بأما تارة أخرى، تجلس فنج شيا أغلب الأوقات بجوارى تلعب في يدي وتسلمني:

"أسقط جدى .."

عندما ترآني أهر رأسي بالإيجاب تعود وتسلم:

"أهو بسبب الريح؟"

كانت أُمي وجيا تشين لا تجسران على البكاء بصوت عال، كانتا تخافان للآأأزن ويؤثر الأمر في نفسي، وأذهب مع أبي.. في بعض الأوقات كنت إذا ارتطمت بشيء دون حذر، كانت الاثنتان تخافان أن أسقط مثل أبي، وما أن يطمئنا على حتى يشعرا بارتياح قائلتين:

"كل شيء على ما يرام .."

في تلك الأيام كانت أُمي دائما تقول لي:

"مادام الناس تمشي في سعادة، فلا خوف من الفقر .."

كانت توأسميني وتخفف عني، كانت تظن أن الفقر هو البؤى يؤلني ويعذبني ويجعلني في هذه الحالة، في الحقيقة كنت أفكر في داخلي في أبي

"أنت من أبي أسرة؟"
فأخني المستأجر قائمه وقال: "سيدى، أنا وانغ شى .."

وتمعن أبي في التفكير ثم قال: "أوه ..، أنت وانغ شى. وانغ شى، يوجد تحتى حجر يوخزنى لا يجعلنى مرتاحا .."

فقام وانغ شى بقلب جسد أبي، وتحصن بقبضته ذلك الحجر وألقاه جانبا، كان أبي منطرحا على الأرض بشكل مائل فقال بصوت خافت:

"الآن أكثر راحة"

وسأل وانغ شى: "أريد أن أساعدك على النهوض؟"

هز أبي رأسه معترضا وقال: "لا داعى .."

ثم سأله أبي:

"أرأيتنى من قبل أسقط أم لا؟"

هز وانغ شى رأسه معترضا وقال:

"لا يا سيدى .."

وكان يبدو على أبي أنه سعيد ببعض الشيء فسأل مرة أخرى:

"أهذه أول مرة أسقط؟"

فأجاب وانغ شى وقال: "تماما يا سيدى .."

وعندها ابتسم أبي قليلا، ثم أنهى ابتسامته وأخلق عينيه، ومال عنقه، وانزلت رأسه بسهولة من على برميل التبرز واستقرت على الأرض.

كنا في ذلك اليوم قد انتقلنا للتو للعيش في الكوخ، كنت أنا وأُمي داخل الكوخ نرتب أغراضنا، وكانت فنج شيا ترتب الأشياء معنا وهي في منتهى السعادة والفرح، لا تعلم أنها من الآن فصاعدا سوف تمنانى من النقاء.

كانت جيا تشين تحمل وعاء كبيرا مملوءا بالملايس وصعدت به من ناحية البركة، حيث قابلت بالصدفة وانغ شى الذى كان يركض سريعا، قال وانغ شى: "سيدتى الصغيرة، يبدو أن سيدى الكبير قد فارق الحياة .."

سمعنا جيا تشين وهي تصرخ بكل قوتها ونحن داخل الكوخ: "أُمي، فرجوى، أُمي....."

أذهب، ولوح حماى بيده تجاهى وقال لى:
 "أنت تمال، أيها البهيمة، كيف لم تهتني ولا تدعو
 لى بالخير؟ أسمع أيها الحيوان، فى الماضى أنت
 تزوجت بجيا تشين أما اليوم فانا سوف أعود بها.
 انظر هذا هودجا، هذه طيلوز مامير، أليست
 أكثر بكثير مقارنة بحقل زفافك فى الماضى."
 وبعدما أنهى كلامه، نظر إلى ابنته وقال:
 "ها أدخلى الكوخ وجهزى أغراضك بمسرة".
 توقفت جيا تشين ولم تتحرك، وقالت قس:
 "أبى".

ضرب حماى الأرض بكل قوته وقال:
 "ألم تسرعى فى الذهاب بعد".
 نظرت جيا تشين إلى وأنا أف بعبدا ثم استدارت
 ودخلت الكوخ. فى ذلك الحين قابلت أمى لحماى
 بعينين دامعتين:

"حصنا، من فضلك أترك جيا تشين معنا".
 قفح حموى بيديه تجاه أمى معترضا، واستدار
 بعدها ونظر نحوى قائلا:
 "ياحيوان، من الآن فصاعدا ليس هناك أية علاقة
 بينك وبين جيا تشين، فالملاقة بينكما مقطوعة
 تماما، وإن يكون هناك أية صلة بيننا حائلنا نحن
 وعائلتك تشى مرة أخرى إلى الأبد".

أحنت أمى قامتها وهى تتضرع إليه قائلة:
 "أطلب منك أن تنظر إلى نصيب والدو جوى،
 من فضلك دع جيا تشين تبقى معنا".

فصرخ حماى بانفعال فى وجه أمى قائلا:
 "لقد رحل أباه وكل شيء".

وبعد أن أنهى حماى صراخه، شعر فى داخله أنه
 بالغ بعض الشيء، فالتقط أنفاسه وقال:
 "من فضلك لا داعى أن تلومينى على صراخى، كل
 ماحدث اليوم هو نتيجة عبث وسوء تصرف هذا
 الحيوان".

ثم التفت نحوى وقال لى بصوت مرتفع:
 "سوف أترك فقيا شيا مع أسرتم شى، أما الطفل
 الذى فى بطن جيا تشين فهو الآن يتبع أسرة تشين".
 تحنت أمى جانبيا وأخذت تبكى، وقالت وهى تسمع:

التوفى. لقد مات أبى بين يدى، وأمى وجيا تشين،
 وقفح شيا أيضا سوف يقاسون معى مشقة الحياة
 ومتاعبها.

بعد موت أبى بمشرة أيام، حضر إلى القرية حماى
 وكان وجهه أصفر شاحبا يحمل فى يده اليسرى
 عباوته الطويلة، ومن خلفه يوجد هودج موشع
 بالحريز الأحمر ومزين بالزهور، وحضر معه
 أيضا عشرة من الشباب يقرعون الطبول
 ويزمرون على الهاتنين. عندما رأى سكان القرية
 هذا الازدحام أسرعوا ليرؤوا ظانين أنه يوجد مناسبة
 زواج، وشألوا كيف لم يسمعو بهذا المناسبة،
 ذهب أحدهم وسأل حماى:

"هذه المناسبة المسعدة تخص من؟"

فتجه وجه حماى وصرخ بصوت عالٍ قائلا:
 "تخص أسرتى".

فى ذلك الحين كنت أف أمام قبر والدى، وعندما
 سمعت صوت الطبل والزمير رفعت رأسى
 ونظرت، وإذا رأيت حماى يتحرك منفعلا أمام
 الكوخ الذى نسكنه، ثم استدار إلى الخلف ولوح
 بيديه، فتلز الهودج حتى وضع على الأرض
 وتوقف صوت الطبل والزمير، حينئذ أيقنت أنه
 سوف يأخذ جيا تشين يعود، فاضطربت فى داخلى،
 ولم أعرف ماذا أفعل؟

عندما سمعت أمى وجيا تشين ذلك الصوت خرجنا
 من الكوخ ليتبيننا ما الأمر، وصرخت جيا تشين
 بصوت عالٍ:
 "أبى".

عندما رأى حماى ابنته، نظر إلى وقال:

"أيها الحيوان؟"

فصاحت أمى مبسمة:

"أتقصد فوجوى؟"

"أنه هو".

أدار حماى وجهه ونظر إلى وتقدم نحوى بخطوتين
 وقال:

"أيها الحيوان، تمال".

فانتصبت واقفا ولم أتحرك، فكيف أستطيع أن

"وأنت أيضا إياك أن تسمى أنني فنع شيا".

تعريف بالكاتب ومضمون الرواية :

ولد الكاتب بى خوا عام ١٩٦١ فى قرية شى تجيانغ بمدينة خانغ تور جنوب الصين. كان والده يعمل طبيب أسنان فى إحدى الوحدات الصحية بالقرية الصغيرة وكان دائما مشغولين فى عملهما، كان الكاتب بى خوا يتطلع منذ صغره إلى الحرية حيث كان يشعر دائما بالكبت والضغط فى أسرته. تخرج فى عام ١٩٧٧ وعمل حوالى ٥ سنوات كطبيب أسنان، وفى عام ١٩٨٤ نشر أول قصصه فى مجلة "فن وأدب بكين" بعنوان "النجوم". وفى الخامسة والعشرين من عمره كتب قصة بعنوان "الرحيل فى سن الثامنة عشر"، والتي كان لها تأثير كبير فى ذلك الوقت. تأثر بى خوا فى بداية مشواره الأدبى بالتيارات الأدبية الغربية، وكان أكثر تأثرا بالفيلسوف الألمانى كافكا. يعد بى خوا من أشهر أدباء مدرسة الرواد فى أدب الفترة الجديدة فى الصين. وفى عام ١٩٨٤ كتب بى خوا قصته "أحداث الثالث من إبريل" و"عام ١٩٦٨". ارتفع نجم الأدبى بى خوا فى مساء الأدب الصينى مما زاده ثقة بنفسه وبفنه وتميزت أعماله القصصية بسمات فنية متميزة. فى بداية ١٩٨٨ نشر قصة "نموذج من الواقع" والتي لاقت ترحابا كبيرا. وقد ازداد الكاتب بى خوا ثقة بالنفس وتممقت موهبته الأدبية وبدأ يعي أكثر الحقيقة القاسية فى علاقة الناس ببعضها، حير عن ذلك بأسلوب بسيط وعاطفة صادقة. كتب بى خوا كثيرا من القصص منها "لشئون الحياتية مثل الدخان" و"هذه الوثيقة للسيدة الصغيرة بانغ لياو" وغيرها من الأعمال القصصية، وكان دائما له ثمار جديدة ناجحة. استطاع الأدبى بى خوا منذ باكورة أعماله "الرحيل فى سن الثامنة عشر" حتى "لشئون الحياتية مثل الدخان" أن يقترسريما من مرحلة إلى مرحلة حتى أحل مكانة عالية فى مساء الأدب الصينى المعاصر. فهو دائما يسعى إلى تجديد وإحياء عالمه الأدبى ونقل موهبته وبقائه شخصيته

عينها من الدموع:

"هكذا كيف يمكن لى أن أقابل أجدادى وأسلافى عندما أذهب إليهم".

خرجت جيا تشين وهى تحمل حقيبتها، فقال لها والدها:

"اصدق إلى الهودج".

قبضت جيا تشين على رأسها نظرت إلى، وعندما وصلت إلى الهودج أدارت رأسها وحدقت بنظرها، وأخذت تنظر إلى أمى مرة أخرى، ثم دخلت الهودج. فى ذلك الحين لا أعلم من أين خرجت فنع شيا راكضة، وبمجرد أن رأت أمها قد ركبت الهودج، أسرعت هى أيضا فى الدخول، وماكاد نصف جسدها يدخل الهودج، حتى أسرعت جيا تشين ودفعتها بيدها خارجا.

عندئذ لرح حماى بيده لحاملة الهودج، فرموا الهودج، وانفجرت جيا تشين فى البكاء بصوت عالى فى الداخل.

وقال حماى بصوت مرتفع:

"لنقد الطبول"

وبدا الفتيان العطرة يدقون الطبول وينفخون فى الأبراق، ولم أهد أسمع صوت بكاء جيا تشين. سار الهودج فى طريقه، وتابعه حماى يحمل بيده عبائه ويسير خلفه مسرعا. أمسكت أمى بقدميها، ونجمته بأسى فى الخلف، حتى مدخل القرية حيث توقف.

فى هذا الوقت، أسرعت فنع شيا تجرى نحوى، وجعلت إلى بعينها وقالت:

"أبى، أمى ركبت الهودج".

وكانت فنع شيا تدعوى لأنظر ذلك المنظر القاسى وهى تبدو سعيدة، فقلت لها:

"فنع شيا تعالى....."

جاءت فنع شيا إلى جانبي، مسحت على وجهها قائلا:

"فنع شيا، إياك أن تسمى أبى أنا والدك".

وعندما سمعت فنع شيا ذلك الكلام انفجرت فى الضحك قائلا:

مستهتراً، يحب الذهاب إلى المدينة حيث كان يتردد على بيوت الدعارة ولعب القمار. كان حموه من تجار الأرز المشهورين في المدينة وله متجر في وسط المدينة. عندما كان يذهب فر إلى بيوت الدعارة كان يصطحب إحدى الفتيات لتحمله وتستهك به في المدينة، فلذا مر بجوار متجر حموه كان لابد أن يقف بالفتاة ويحس الرجل مما كان بسبب حرجاً كبيراً له. كان يعيش حياة الفسق. والفساد غير مهم بما يسببه من ضرر نفسي ومادي واجتماعي لأسرته، فقد كانت تصرفاته المأجنة هذه لها أثر عميق في نفس تيجا تجن زوجته، والتي كان يسفها دائماً بحسن الخلق والطبع، ولكنه لم يقدر ذلك ولم يكف عن تصرفاته الطائشة، حتى أهدر كل ممتلكات أسرته في لعب القمار، حيث كان يظن أنه بهذه الطريقة يمكن أن يمرض أسرته مما أضره والده من قبله من ممتلكات الأسرة. أهدر فما بقي من ممتلكات الأسرة من عقارات وأراضٍ، حتى حلى أمه وزوجته وطفله أيضاً. أصبحت أسرة شي بين عشية يوم وضحاها أسرة فقيرة معذمة، تأثر والده المريض المعجوز بهذا ومات حزناً وغماً. وكان هذا أول موقف يؤثر بشدة وعمق في قلب فر. فقد كان السبب في نقل أسرته من أسرة ذات وضع اجتماعي ومادي إلى أسرة فقيرة أجيرة. بدأ يعمل كحاجير لدى الأسرة التي أخذت الأرض التي كانت تملكها أسرته، وارقدى ملابس غفنة وأمسك بالأدوات الزراعية وبدأ يعمل لكسب العيش مثله مثل الفلاحين الفقراء الذين كانت تملكهم أسرته في الماضي. لم يمض وقت طويل حتى مرضت والدته فر جوى، وأخذ ما يملكه من ثروة وذهب إلى المدينة ليحضر الطبيب، ولكن أسوء حظها أخذته جنود حزب الكومينغ دانغ، وأصبح مجنناً لديهم، يُقتل معهم من مكان إلى مكان لمدة عامين، حتى أسره جيش التحرير، وبعد ذلك أسره عبر نهر اليانغتسي وعاد إلى موطنه. في ذلك الوقت، كانت أمه قد توفيت، وتضمنت ابنته لحمى شديدة، أصبحت على

الأدبية المتميزة المنفردة. توقف بي خوا عن كتاباته العلمية في بداية التسعينيات وبدأ يتجه إلى الكتابة الواقعية. فقد ترك مدرسة الرواد واتجه إلى الرواية الاجتماعية الواقعية. وكانت تلك التجربة نقلة كبيرة في مشواره الإبداعي، والذي بدأه برواية "أن أحيا" عام ١٩٩٣ ثم تلتها روايات كثيرة منها "مذكرات بائع الدم شي سان جوان" و"الأخوة" وغير ذلك. اهتم بي خوا كما قال برسم حقيقة الواقع الاجتماعي الشعبي، وتجسيد المشاعر والأحاسيس النفسية العميقة، كانت لفته بسيطة معبرة قريبة إلى قلب القارئ مؤثرة في وجدانه وفكره. ترجمت أعماله إلى كثير من اللغات الأوروبية. ونحن اليوم في محاولة بسيطة لتقديم أشهر أعماله الروائية في بداية تسعينيات القرن العشرين "أن أحيا". لاقت هذه الرواية ترحاباً كبيراً لدى القراء والنقاد الصينيين فهي تعد نقطة البداية للتحول المهم في مشوار بي خوا الأدبي. يذكر بي خوا في مقدمة روايته "أن أحيا" أنه قد تأثر كثيراً بإحدى الأغاني الشعبية في أمريكا الجنوبية بعنوان "المعجوز الأسود" فهي تحكي عن معجوز أسود تحمل مشاق الحياة وكوارثها دون أدنى تدمير أو شكوى أو ضعف، فقد كان راضى النفس، هادئ الطبع، متطلماً دائماً إلى الحياة في قوة وصلابة. قرر بي خوا أن يكتب رواية متأثرة بهذه الشخصية فكانت هذه الرواية "أن أحيا". فسنون هذه الرواية "أن أحيا" كلمة تحمل في طياتها معنى القوة، ولكن هذه القوة ليست نائمة من الصراخ أو الهتاف أو نائمة من الصراخ أو الهموم، إنها تحمل في طياتها معنى "التحمل".... تحمل الحياة، تحمل المسؤولية، تحمل الواقع، تحمل القدر بكل ما يحمله من سعادة أو حزن، نجاح أو فشل، فرح أو كآبة. تحكي الرواية قصة المعجوز فر وقصة حياته مع الموت. ولد فر لأسرة إقطاعية غنية تملك نحو مائتي مو من الأرض الزراعية. ولكنه كان شاباً

وزوج ابنته وحفيده من ابنته كوه جن الصغير، عاش الثلاثة معاً ولكن بعد عدة سنوات توفي زوج ابنته أثر حادث، وأخذ فرجى حفيده وذهب إلى قريته وعاش الاثنان معاً، ولكن الأيام الجميلة لا تدوم، بعد عدة سنوات مات الصغير كوه جن أيضاً. في النهاية اشترى فوجوى بقرة عجوزاً وسماها بنص اسمه "فرجوى" وعاش الاثنان معاً حياة هادئة. كان فوجوى يقول: "في بعض الأحيان أفكر كثيراً في جراحي، وأحياناً أخرى أشعر أنني مرتاح البال، لقد مات كل أفراد عائلتي وودعتهم جميعاً إلى قبورهم، قد فقتهم بنفسى، ولا داعي لأن أكون قلقاً إذا ما جاءني يوم مماتي. سوف أموت وأنا مطمئن، ولا ألتفت للبحث عن حانوتي، بالتأكيد سوف يرجد رجل بالقرية ليقوم بخفنى، وإذا لم يتم أحد بذلك، فإن يستطيع أحد تحمل الرائحة. وأنا لا أريد أن يخفنى أحد بالمجان، إننى أحفظ بعشرة يوان أسفل وسادة الرأس، فإذا مت من الجوع لا أمد يدي إلى هذه العشرة يوان، وكل أهل القرية يعرفون أنني أريد أن أدفن بجانب زوجتى وعائلتي عندما أموت."

من خلال لهجة فرجوى، ممكن أن نشعر مدى الهدوء النفسى والأحوال الطبيعية التى عاشها فى سنواته الأخيرة، ذلك المعجز الذى ذاق المشاق والآلام فى حياته، وتحمل الذكريات، فبعد وفاة حفيده، احتمل فوجوى فاجحة رحيل جميع أقاربه، وأصبح لا يمكنه سوى العيش، وانتظار الموت، بعد مرور عشر سنوات ظل الاثنان شى فوجوى والبقرة يعيشان معاً، كان فرجوى يأخذ البقرة فوجوى لحرث الأرض كل يوم وكان يتردد صوت فرجوى ينادى بأسماء من تقدمهم وكأنهم جميعاً يحرثون معاً لحرث الأرض.

من خلال أحداث الرواية، عرض بي خوا الحياة الكاملة لمسير باتس، جعلنا نشعر أن الحياة سلسلة متواصلة من الأحزان ولكن علينا أن نصمد أمامها لنواصل الحياة لأجل الحياة.

عرض الكاتب بي خوا فى بساطة وعمق قوة النفس

أثرها بالصم والبكم. كانت والدته قبل وفاتها كثيراً ما تقول لزوجته تجيا تجن أن "فرجوى لا يمكن أن يعود للتمار بعد ذلك".
عاصر فرجوى طوال حياته كثيراً من التغيرات فى تاريخ الصين وسدسات المجتمع الصينى فقد شاهد الإصلاح الزراعى، ونظام الكومونة الشعبية، والبناء الاقتصادى للحديد والصلب، الكوارث الطبيعية التى أصابت الصين لمدة ثلاث سنوات، والثورة الثقافية التى استمرت عشر سنوات، ثم عصر الانفتاح والتغيير وغير ذلك، لم يعد الكاتب إلى توثيق هذه الأحداث التاريخية فى الرواية، ولكنها ظهرت من خلال استرجاع الذكريات والحوار النفسى وسرد رؤية وخبرة البطل، الذى عاش كل هذه الأحداث ورواها بأسلوب بسيط، ولكنه شيق ومؤثر يناسب شخصيته وثقافته البسيطة، حيث إنه لم يحصل على قسط كاف من التعليم.

فى هذه الفترة عاش فرجوى أفراح وأحزان أصدقائه وأقربائه كانت حياته رحلة مليئة بالأحزان والسدسات بدأت بموت أبيه، لكن يستطيع ابنه أن يتلقى بالمدرسة، أرسل الابن إلى إحدى الأسر، ولكنها بعد فترة هربت ورجعت إليهم، وتجمعت الأسرة مرة أخرى، وحدث أن زوجة المحافظ كانت فى حاجة إلى نقل دم عندما كانت تلد، فأصرع ابن فرجوى لتبذرع بالدم، ولكن لتصرف طائش من طبيب غير مسئول، سحب كمية كبيرة من الدم، فقد فرجوى علي أثرها ابنه، وبعد ذلك عرف أن هذا المحافظ هو تشون شينغ أحد أصدقائه فى جيش الكومينغ دانغ، لم يستطيع تشون شينغ أن يتحمل الحياة أثناء الثورة الثقافية وقرر أن يموت منتحراً. وبعد عدة سنوات تزوجت ابنة فرجوى من رجل طيب، أصيبت بنزيف شديد عند ولادة طفلها الأول وماتت، كان ذلك نتيجة لعدم الاهتمام بالرعاية الصحية فى القرى. بعد أن فقد فرجوى وزوجته تجيا تجن ابنتهما وابنتهما، حزنت الزوجة كثيراً ومن حزن وماتت، لم يبق غير فرجوى

وهدونها وتحملها للحياة، صور بدقة شخصية البطل ومصيره الملىء بالأحزان والأشجان، كما تمسق في أغوار نفس البطل وأبرز القوة العميقة التي تملأ نفسه وتمده بروح التحمل وحب استمرار الحياة للحياة، دون أن يتذمر أو يكره أو ينهى مصيره وأيامه، متأثراً في ذلك بالفكر الصيني الكونفوشيوسي التقليدي، بالرغم من الصدمات والمشاكل التي واجهها فرجوى طوال حياته - باستثناء فترة شبابه التي قضىها دون تحمل أدنى مسؤولية - استطاع أن يتغلب عليها، بل كان يستمد منها قوة وصبراً على تحمل الحياة، ومواجهة الحقيقة الثابتة وهو الموت، الذي كان يصطدم به من حين إلى آخر، وفي كل مرة كان يتطلب عليه ويستمر في الحياة سعيداً راضياً مكافئاً، ويقول في نفسه "لابد أن أحيا"، كان يستمد قوته الجسدية دائماً من قوته الروحية والنفسية، وبذلك استطاع أن يتجاوز كل المحن والصعاب.

إن الحياة في رأى الكاتب الصيني بي خوا بسيطة جداً، ليس لها أية علاقة بالمثاليات والطموحات الإنسانية أو بالثراء والجاه، كل ما هو مطلوب هو سعة الأفق وحب الحياة للحياة نفسها، أن نحيا، أن نبقى، ولا نجعل الصعاب والأحزان تدمرنا.

الرواية مليئة بالدموع، وقد نجح الكاتب في توزيع الدموع والأحزان في الحكاية وفي كل مرة كان يتجاوزها بنجاح ومعادة، فالحياة ليست حزناً وآلاماً دائماً ولكن أيضاً توجد السعادة والفرح. فالأشياء في الحياة توجد في صورة متناقضات الفرح والحزن، الضحك والبكاء، الطويل والقصير، البعيد والقريب، الحياة والموت، الأول

والآخر، الوجود والفاء، وغير ذلك كثير، يجب أن يكمل كل منهما الآخر ولا يفتى أحدهما الآخر. تميز الكاتب بي خوا بأسلوب السرد البسيط العميق المؤثر، فقد استخدم الضمير الأول في سرد الحكاية، حيث بدأ فو جوى بسرد شكواه الذاتية، ولكي يجذب القارئ بسهولة إلى موقع الحدث، بدأ الحكاية بشخصية الراوى المثقف، ذلك الراوى الذي يطلق المثقة في حزام البطلون، ويتجول في أيام الصيف الحار بين الحقول، وهذا صور لنا بي خوا نفسه ذلك الموظف في المركز الثقافي، الذي ظل عاماً كاملاً من العمل الجاد، كان يذهب إلى قريته التابعة لمحافظة خان يان، ويجلس عند أطراف الحقول كالصنم البردي، ويسمع ويسجل الأغاني والحكايات الشعبية التي يرويها الفلاحون، فكان هو الراوى الذي يلبس الحذاء القش ويسير في الطرق الترابية من قرية إلى قرية، يجلس في وسط الحقول تحت الأشجار المورقة يستظل من شمس الصيف الحارقة، يحكي ويستمع للفلاحين، ثم يجذب بي خوا لسرد باقي أحداث الحكاية، فأصبح هو المستمع المخلص له، أصبح مسجل هذه الحكاية، والسارد فو جوى نفسه.

جسد فو جوى الشعب الصيني الذي تحمل الكثير ولكنه دائماً يجتاز الصعاب ويبنى نفسه بنفسه. لاقت رواية بي خوا "أن أحيا" نجاحاً كبيراً، وحصلت على جائزة أفضل رواية بالصين، كما قام المخرج الصيني والمالئ الشهير جانغ إى موو بإخراجها فيلمًا يحمل نفس اسم الرواية، وحصل الفيلم على عدة جوائز عالمية. ■

المراجع

(١) صوت التفخ في بوق مرثى.

(٥) لي: وحدة قياس المسافات تساوى

٥٠٠ متر.

(٣) تشى باو: ضئيل مقبب من الطراز

الصيني مفتوح من الجانبين.

(١) مو: وحدة صينية لقياس الأراضي

الزراعية وتساوى ١,٦٦٦ هكتار.

(٢) المايجيانغ: ألماح للتلصيق (ورق).

دومينو.

الكاتب الصيني المعاصر ليوجين يوين ونقد الحياة الصينية

ترجمة : د. حسانين فهمي

عند مواجهة التجربة الإبداعية للكاتب الصيني المعاصر ليوجين يوين فإننا نكون مضطرين لأن نطلق على هذه التجربة مفهوماً جديداً يلخص عالمه الإبداعي وهو مفهوم أو مصطلح "الحياة الصينية". فبدون هذا المفهوم يكون من الصعب بل من المستحيل الوقوف على ملامح وسمات أدب ليوجين يوين. حيث ينفرد ليوجين يوين بسط كتاب جهله من أدباء الفترة الجديدة في الأدب الصيني المعاصر بفهمه النقي لمعاناة الحياة اليومية وقدرته الفائقة على أن يعكس تلك بوسائل تعبيرية وأشكال فنية خاصة في إبداعاته الأدبية المختلفة. ومفهوم "الحياة الصينية" هو مفهوم جديد يطلق على أدب ليوجين يوين. وهو مفهوم معقد ومتشابه إلى حد كبير، من الممكن أن يمتدح على كل ما يتعلق بقضايا المجتمع والسياسة والاقتصاد والإيديولوجيا وغيرها من المجالات التي ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً لآلاف السنين. حيث يصعب علينا الوقوف على ما يدور بين هذه المجالات بعضها البعض دون أن نجعلها معاً تحت مفهوم "الحياة الصينية". ذلك المفهوم الذي يرفض الناحية الطمعية ويؤكد فقط على التجربة.

هذا التلخيص فإنه من الممكن أن يطلق على
وهي الكاتب الصيني المعاصر ليوجين يوين
بأنه نال للحياة الصينية وقتان متفرقتين
خبير بخيالها. الحياة الصينية. وهناك كاتب صيني
وصف رواية "المرآة الجديدة" للكاتب ليوجين
يوين أنها عبرت تعبيراً جيداً عن "المعاناة الصينية".
وهناك ناقد آخر ذكر أن عمل ليوجين يوين
"حكايات من مسقط الرأس" هو عصاره ذهنية
الحاضر من خلال التاريخ. ويؤكد النقاد على أن
روايات ليوجين يوين التاريخية تبدأ جميعها من
خلال الخبرات العميقة بالحياة الواقعية المعاصرة.
كما يشير دارس ياباني إلى الغرابة الشديدة التي
تميز أشخاص رواية ليوجين يوين الشهيرة "

وحدة العمل" بأنها عمل جيد من أعمال تيار
الحداثة. في حين يوضح ليوجين يوين بنفسه أن
الصينيين لا يجدون أية غرابة عند قراءة هذا العمل
بالذات ومواجهة شخوصه وذلك "لأنهم جميعاً
يعيشون وفق هذه الطريقة". ويشير الناقد الصيني
المعروف تشين شيان مينغ إلى أن "ليوجين يوين
نجح في أن يكشف عن الحقائق المفزعة للتضاي
اليومية البسيطة". فنجد أن جميع هذه الآراء تؤكد
على العلاقة الوثيقة التي تربط بين إبداعات ليوجين
يوين وبين الحياة الصينية المعاصرة. لذا فإنه
ليس من الغريب في شيء أن نطلق إحساس ليوجين
يوين بالحياة الصينية وأز دراهم لها ومخطه
طوبها وتخيالاته لها.

بمختلف الصحف بعد تشارور ونقاش فيما بينهم أن يلتقوا جميعاً في الساعة السابعة وثلاثين دقيقة حتى الساعة الثامنة وخمس عشرة دقيقة مساءً عند مرحاض مكتب تحصيل الرسوم بمحطة القطار. ولكنهم لم يحددوا بعد أن اللقاء سيكون عند الرحاض الرجالي أم عند مرحاض السيدات. وجرى بينهم نقاش حار حول هذا الموضوع. حتى قرروا أخيراً أن اللقاء سيكون "في المنطقة الواقعة بين مرحاض الرجال ومرحاض السيدات". ثم تستمر أحداث بابين كاملين من الرواية في وصف ذلك اللقاء الذي هيمن عليه قضاء المرحاض. ويرمز الكاتب من خلال اجتماع الصحفيين في مكان لا هو خاص بالرجال ولا بالسيدات على تشتت الإنسان الصيني المعاصر وقيامه بالكثير من الأفعال التي لا يملك بذاته القدرة على تصنيفها إن كانت أفعال إنسان أم هي من أفعال القطاطين. وقد عبر الكاتب عن هذا المعنى بطريقة شبيهة واضحة في مفتتح الرواية.

أما رواية "السرية الجديدة" فقد كان الفضاء المكاني المرحاض مركزاً لسرد حديث طويل دار بين السارد "أنا" وبين أحد رؤسائه حول شخصية قائد السرية الجديدة، حيث التقى السارد برئيس الفصيلة في منتصف الليل في المرحاض وراحا معاً يفتشان في تاريخ القائد الذي يبدو الآن على قدر كبير من المهابة والوقار وميله إلى الأعمال الخيرة على الرغم من كونه صعلوكاً كبيراً.

وفضلاً عن المرحاض فإن هناك الكثير من الفضاءات الخاصة التي احتلت مكانة مهمة في إبداعات الكاتب ليو جين.

فقد مثل عنوان رواية "رياض الدجاج" من المناوئين الثلاثة للنظر في إبداعات ليو جين، حيث يأخذ الكاتب من نصف كيلو من فول الصويا محوراً ينطلق من خلاله في وصف عالم شخص الرواية، حيث يجعل فول الصويا شيئاً مهماً يكون له تأثير كبير على أجاسيس الشخص. وعلاقة الزوج والزوجة، بل ويؤثر على جو أسرة شياو لين بالكامل. وفي نهاية الرواية فاجئنا ظهور

الرواية. تشياو يانان

وإذا كان الحص الفنى هو المعيار الأول الذى نحكم من خلاله على الكاتب وهل أنه فنان حقيقى أم هو غير ذلك. ونقصد بالحص الفنى هنا قدرة هذا الكاتب على اكتشاف مواطن الجمال فى الحياة. واكتشاف الجمال هنا لا يقتصر على الخبرات الحياتية للكاتب، وإنما تشمل أساساً الإدراك العميق للمجتمع والتاريخ والحياة والطبيعة الإنسانية وعالم الطبيعة والزمن وغيرها من المجالات، التى تندرج تحت مفهوم الحياة. وهذا الإدراك لا يقتصر على خبرات الكاتب بالحياة بل إنه يعتمد أساساً على رؤيته لها وثقته فيها وتخيالاته لها. فالخيال هو العنصر الرئيسى الذى يصور الحياة الروحية للكاتب، وأن الخبرات الجمالية لكاتب ما يتم التعبير عنها من خلال خياله الفريد.

وتتميز روايات الكاتب ليو جين بالخيال الثرى والصور الفنية الجميلة. فكداد لا نجد بين الكاتب الصينيين من منح المرحاض تلك القدرة الإبداعية العميقة التى منحها له الكاتب ليو جين يوين. فمفتتح رواية "المسؤل" تعلن: "تمعلل مرحاض الدور الثانى". فبدأ هذه الرواية التى تعتبر من الأعمال المهمة بوصف الدوائر الحكومية والمعاة الوظيفية بهذا المفتتح، وبهذا المكان القذر والعامى لتعبر عن الذعر الذى يخيم على هذه الحياة. ثم يضمنى الكاتب في وصف قاذورات المرحاض التى خرجت راحتها بفعل الجو الحار حتى وصلت إلى غرفة الاجتماعات بالهيئة. وهنا يبدأ المسؤلون المحترمون في الظهور الواحد تلو الآخر. حتى تخيم ظلال المرحاض بقاذوراتها المتخلفة على جميع أرجاء الهيئة الحكومية. وبالطبع فإن صورة المرحاض أصغر بكثير من صورة الهيئة الحكومية، لكنها تسيطر على أحداث الرواية ويصبح وجوده أكثر من وجود الهيئة وأشخاصها والحياة التى تقدمها الرواية، ويصبح المرحاض هو الرمز الوحيد فى الرواية والذى يقرر مغزى العمل وبمساته الفنية. ثم يأتى ذكر المرحاض ثانية فى رواية "الأخبار" الذى يجعله الكاتب فيها صوتاً رئيسياً فى أحداث العمل. تكرر جماعة الصحفيين

بالسرية، لم يكن مصيره إلا أنه "كان مكلفاً بالعمل على رعاية والد القائد السرية المريض بالشلل، حيث كان يساعد ذلك العجز المريض في حمل بوله ويرازة" فقد كان عمله ليس إلا خادماً وعبداً يتلقى أوامره من جهة هامة هو خير مكافأة له على كفاحه وتناضيه مع زملائه ويبيع لصداقة بلدياته. ويتفق هذا المضمون مع نهاية ما وصل إليه عمال وموظفو رواية "وحدة العمل"، وذلك بعد رحلة كفاح طويلة في سبيل الحصول على حقوقهم، حتى كانت مكافأة وحدة العمل لهم بهدايا من الكمثرى الفاسدة. فإذا استعاد القارئ تلك السلسلة الطويلة من الصور والتضامات الخاصة التي تظهر في أعمال ليو جين يوين، فحتماً سيرى من خلال هذا العالم الإبداعي الخاص صوراً للفساد والتعفن والفساد والذناء والانانية وغيرها من الأمراض المستعصية.

ولا مجال هنا لأن نناقش إذا ما كان التعقيد في فهم وكتابة التاريخ هو الذي ساعد كاتبنا ليو جين يوين على إدراك قضايا الحاضر، أم إذا ما كانت خبراته الحياتية الواقعية هي التي حددت آراءه واتجاهاته في كتابة التاريخ.

ولنبحث أولاً في جوهر وشكل التاريخ الذي ركزت عليه إبداعات ليو جين يوين، فالتاريخ من وجهة نظر ليو جين يوين ما هو إلا عملية موت ونهاية لشهوة السلطة وشهوة المادة. والتي تنعكس في صراع دائم لا يستطيع جبل بعينه جسم هذا الصراع. فالتاريخ هنا يواصل مراحل الاستبعاد والوحشية والموت. فمثلاً رواية "أزهار زائلة من عالم القرية" والتي تتكون من أربعة أبواب رئيسية، وحيث تثير الرواية مشحونة بجو من التوتر الذي تسيطر عليه أحداث من استبعد من؟ ومن قتل من؟ فبداية كان الصراع بين عائلتي سون ولي التين تصارعنا على لقب عمدة القرية، ولكن بعد أن جاء المستثمر الياباني، فقد تأمر كل من يو شينروا سونج (ضابط ياباني)، لي شيواو (ضابط بالقرية الصينية الوطني)، سون شه قين (ضابط بجيش بالرجيون)، لو شيواو (أحد أعضاء عصابة) وأصبحوا زمرة واحدة تغفل

ريش الدجاج، حيث يرى شيواو لين في الحلم أنه ينام وسط كومة من ريش الدجاج، يعبر من خلال ذلك على إحساسه بمعنى الحياة. وتأتي هذه الرواية المميزة في عنوانها ومضمونها الذي بدأ بالحديث الطويل حول ريش الدجاج تعبيراً عن أحلام الكاتب نفسه والذي هو نفسه حلم البطل شيواو لين. أما رواية "وحدة العمل" والتي هي من أهم وأشهر أعمال الكاتب ليو جين يوين فتجدها تبدأ بمفتاح حول الكمثرى الفاسدة. حيث معنى الكاتب يسرد قصة عربة محملة بالكمثرى، كانت وحدة العمل قد اشترتها لتقوم بتوزيعها كهدايا عيد رأس السنة على الموظفين والعمال، ولكن تم اكتشاف أن هذه الشحنة من الكمثرى فاسدة. فراح جميع العمال والموظفين يتناقشون في مكائهم قصة الكمثرى الفاسدة.

وتأتي هذه الرواية (رواية "وحدة العمل") ورواية "المسؤول" لتكون من الروايات المهمة للكاتب الصينيين التي عبرت عن تعمق الكاتب الصيني المعاصر في فهم وتحليل قضايا عصره ومجتمعه الذي يعيش فيه.

وهناك أيضاً صورة خاصة جداً على الرغم من كونها صورة عادية إلا أنه قد تم التعبير عنها فنياً بشكل خاص وسمات جديدة تحت قلم الكاتب ليو جين يوين ألا وهي صورة المريض بالشلل. فإذا عاد بنا الحديث إلى رواية ليو جين يوين الشهيرة "السرية الجديدة" فنجد أن مضمونها الرئيسي يدور حول قصة مجموعة من القرويين الذين وفدوا إلى المدينة للعمل كجنود في جيش المدينة وقصة تضامهم واجتهادهم ليصبحوا من خيرة جنود المدينة. فنجد قصة تتألف كل من الثلاثة لاو فيي ويوان شوو و وانغ دى على الفرز بلقب أفضل جندي بالسرية. ثم بمعنى الكاتب يصنف تأمر القروي يوان شوو على زميله لاو فيي والرشاقة به حتى تم فصل لاو فيي من السرية وعاد إلى قريته صفر اليدين مقرر أن يكون الانتحار ملاذه الوحيد. أما تأملهم وانغ دى والذي ناضل أشد النضال وكافح حتى فاز بلقب أفضل جندي

جانب عمله رئيس اللجنة الثورية مهام سكرتير اللجنة. في حين بقي لي خو لو في مواقفه ككاتب لرئيس اللجنة الثورية.

وبنهاية "الثورة الثقافية الكبرى" تم الإطاحة بوى دونغ ونائبه لي خو لو، وتم القبض عليهما بتهمة التمرد على الثورة، وتم سجنهما بواسطة لاوجيا قوان الضابط بمركز الشرطة..... وأمسك بزمam السلطة شخص يدعى تشينج جينج ون.

وبعد مضي خمس سنوات، حدثت مشاهدات وصراعات بين أهل القرية أسفرت عن مقتل شخصين وإصابة خمسة وخمسين من أهل القرية، وتم الإطاحة بتشينج جينج ون وأمسك بزمam الحكم جاو جو (وهو ابن جاو تسي وي)."

(صفحات رقم ١٧٥ و ٣٥٣ من رواية "أزهار زابله من عالم القرية" مختارة من "مؤلفات ليو جين يوين - الأزهار الزابله"، دار نشر جيانغ مو عام ١٩٩٦).

وتأتى الفترة الأولى كمرض سريع كشف عن الرطوبة والدمار والخراب الذى أصاب القرية المنكوبة، وعن الأناثية والتغلف الذى ميز عامة الشعب فى تلك القرية والقرى والمجاورة. أما الفترة الثانية فقد قدمت عرضاً آخر كشف عن التكالب على السلطة والتآمر المستمر بين اللامفين وراء المناصب الذائفة. وقد عبر ذلك كله عن بعض من سمات الفضاء القوي الربح فى رواية "أزهار زابله من عالم القرية". والتي من الممكن أن تتسع لتعبر عن مجمل إبداعات كاتبنا ليو جين يوين. حيث عبرت أعماله التى تصور حياة الهيئات الحكومية عن صورة المجتمع الصيني الماسر من خلال فضاضات ممتدة، أما أعماله التاريخية فقد أفاضت فى تصوير فضاضات أكثر رحابة كان لها دور كبير فى إثراء أدبيته تلك الأعسال.

ومن ثم فإنه لا ضرورة فى السعى إلى الحكم على مدى العلاقة بين تجارب ليو جين يوين الحياتية المعاصرة وبين تجربته فى كتابة التاريخ. فمن ناحية موضوعات أعماله، نجد أن روايات الكاتب ليو جين يوين تنقسم إلى قسمين: الأول موضوعات

وتنهب فى قرية ما تصون بلا رادع. وفى ذلك الحين لم يعد شعب القرية ذلك الشعب المستعبد من قبل تلك العائلتين، وإنما أصبح شعباً معرضاً للقتل والتكتيل به مباشرة. ثم كان بعد ذلك الصراع بين زمرة الملاك الإقطاعيين وبين عصابة اللصوص، حتى حلت أخيراً غيوم "الثورة الثقافية الكبرى"، وهنا اعتمد كل طرف من العائلتين على شعارات ما تسمى تونغ لمواجهة العدو. وقرارة سريعة فى فقرتين من رواية "أزهار زابله من عالم القرية" كفيلة بأن تعبر عن أسلوب ليو جين يوين الإبداعي: "فى مساء تلك الليلة، وبعد أن انصرف الجيش الياباني وجيش الحكومة المركزية وجيش بالو جيون وعصابة قطاع الطرق، لم يبق بالقرية سوى أهلها من العامة المستعبدين. وبنت ساحة جمع القمح مخضبة بالدماء، وفاضت الدماء حتى سالت إلى كل شبر من تراب القرية، وفى ذلك اليوم مات عشرات الناس من أهل القرية، ومع طلوع فجر اليوم التالي، انشغل أهل القرية بجمع الجثث ودفنها. وما أن سمع أهل القرى المجاورة خبر المفاجئة التى حلت بتلك القرية، وبمجرد انسحاب آخر جندي من القرية المنكوبة، توافدت جموع من أهالى القرى المجاورة إلى تلك القرية واستغلوا انشغال أهل القرية بجمع ودفن الجثث وانهمكوا فى جمع ما توفر أمامهم من أثاث وحيوانات وجوهر. حتى أن بعض من أهالى القرى المجاورة استغل فرصة كثرة أعداد الموتى فجاءوا من قرأهم بفرايت الموتى ليبيعها لأهل القرية المنكوبة. وفجأة أصبحت القرية وكأنها سوق كبير لتجارة التوابيت."

وبعد مضي عام كامل، بلغ عدد المتوفين بالقرية خمسة أشخاص وعدد المصابين مائة وثلاثة مصابين، وانتهت فترة حكم لاي خه شانغ، وحكم القرية وى دونغ وى بياو. حيث تولى وى دونغ مهام سكرتير، وتولى وى بياو مهام رئيس اللجنة الثورية. فى حين تولى لي خو لو مهام نائب رئيس اللجنة الثورية.....

وبعد مضي عام آخر، حدث صراع بين وى دونغ وى بياو. انتصر فيه وى بياو الذى تولى إلى

والسعي وراء المناصب الزائفة وغيرها من السمات التي لا يزال ليو جين يربطها في إبداعاته المختلفة ويسعى إلى تطويرها وراثتها. أما قصص "ليلة في حقل البطيخ"، "تا بو"، "أحان القرية"، "مائدة النبيذ"، "مبنى الزهور" و"المجرم" فتعتبر أهم أعمال الكاتب ليو جين يوين في المرحلة الأولى من حياته الإبداعية. قصة "تا بو" عبرت عن تمكّنه من أدوات السرد، أما القصص الخمسة الأخرى فتعتبر أعمالاً عادية. حيث كان ليو جين يوين في ذلك الوقت كاتباً ناشئاً يطمح في الوصول إلى لقب كاتب ناجح، حتى كانت اللحظة التي اكتشف بنفسه مواطن قوته، وعزمه على أن يستعين بطريقة أشعة أكس الفعالة في تحليل والكشف عن الخبايا والتفاصيل الداخلية وتقديم ذلك كله على الورق، وبما أنه كان رساماً من رسامي جيل الحداثة، فلم تكن مهمته هي إعادة الاكتشاف أو التعبير، بل كانت مهمته هي الاكتشاف. حيث كانت مجموعة الروايات القصيرة التي تلت عمله الشهير "السرية الجديدة" على درجة كبيرة من الإقناع في سرد التفاصيل والوقوف على قضايا المهمة. والتي كانت كفيلة بأن ترفع اسم ليو جين يوين بارزاً على الساحة الأدبية الصينية.

ومهما يكن من قيمة تلك الأعمال البسيطة التي تنتمي للمرحلة الأولى من مراحل إبداع ليو جين يوين، فإن موضوعاتها لم تكن بعيدة عن عالم ليو جين يوين الفريد على الساحة الأدبية الصينية. فإن قصة "ليلة في حقل البطيخ" ركزت على تصوير الملاقة ما بين الحاكم والمواطن العادي والصراع على السلطة والمصالح الشخصية والمصير. أما قصص "تا بو" و"المجرم" و"أحان القرية" وغيرها من قصص ليو جين يوين الأولى قد صورت العلاقات المادية التي سيطرت على حياة أشخاص تلك الأعمال، وخاصة الزواج القائم على المصلحة المادية والتي كانت لها عظيم الأثر في إبداعات ليو جين يوين فيما بعد. ففى مجموعة "أحان القرية" تختار البطلة تشيرونغ الثرى لى قا جين زوجاً لها على الرغم من قصة حبها الطويلة مع شوار

حول المجتمع المعاصر، والثاني حول التاريخ. أما من ناحية الإحساس الفنى، فتجد الارتباط الوثيق بين التجارب الحياتية المعاصرة وبين كتابة التاريخ، ومن هنا يأتي إطلاننا لمصطلح "الحياة الصينية". فهنا الشعور بالواقع المظلم الذي تفوح منه رائحة الفساد الذي لا أمل فى القضاء عليه، وذلك الإحساس بالتاريخ الذي تعبقه روائح الظلام والتخلف والصراعات المخفية، فإن مرد ذلك كله فقط إلى الحياة الصينية فى مجملها.

فإذا جاز القول بأن "الحياة الصينية" إنما هى مثل شبح خريب الأطوار، فإن كاتبنا ليو جين يوين يسعى جاهدًا إلى مواجهة هذا الشبح حتى القضاء عليه وتشريعه تشريعاً لا يعرف الهوادة. وإذا جاز القول بأن "الحياة الصينية" إنما هى مثل كهف مظلم، فإن ليو جين يوين يعمل جاهدًا على كشف غيبات ذلك الكهف.

وبالطبع فقد نجح ليو جين يوين ببراعة فى القضاء على ذلك الشبح. وأنه قد نجح فى الكشف عن وإبراز كتمان ذلك الكهف العميق بأدواته الخاصة التى هى أشد ظلمة من ظلمة الكهف. حتى أصبحت كتاباته تترقب على عرش الكتابات الجادة التى تحلل وتنفذ عالم الحياة الصينية المعاصرة. فمن الممكن القول بأن إزدراءه لهذه الحياة كان وراء هذا الشعور الذى يلازمه، وأن إحساسه بالمهانة كان الدافع إلى إزدراءه لها، وأن إحساسه بالمهانة كان السبب الأول وراء سخطه على الحياة الصينية.

حتى كان هذا الشعور بالمهانة هو نفسه سبباً فى ذلك الظلام الذى أصبح يخيم على قلبه. فهو ككاتب يلازمه دائماً سوء الحظ، حيث يجتهد فى تقديم كل ما يكشف عنه فى رحلته الإبداعية إلى القارئ، ويبقى وحده فى كهفه المظلم، فهو تماماً كالأدب ليس إلا مأساة لا تنتهى.

وتأتى رواية "السرية الجديدة" على رأس الأعمال المعبرة عن نضج الأسلوب الفنى للكاتب ليو جين يوين. حيث يأتي السرد الدقيق لأحداث الرواية ونجاحها فى الكشف عن الظلام الذى يخيم على النفس البشرية، والنقد اللاذع لشهوات التفتية

البشرية، حيث برع في سرد حقيقة التاريخ الذي يتسم باللامساواة واللاإنسانية، ثم الكشف عن حياة ومصير الإنسان المعاصر تحت وطأة هذا التاريخ الوحشي. قى عالم ليو جين يوين الإبداعى يتسارى المجتمع الإنسانى مع المادية الزائفة، ويتسارى التاريخ الإنسانى مع السلطة الجائرة، ومن خلال رفضه للمادية والسلطة فقد كان رفض ليو جين يوين للمجتمع والتاريخ في مجمله. فإن كراهية ليو جين يوين للمادية وسخطه على السلطوية ليس إلا تمييزاً مباشراً عن ازدرائه ونقده المباشر للمجتمع والتاريخ.

كما أن سخط ليو جين يوين ونقده المباشر للمجتمع والتاريخ إنما هو رد فعل نفسى وعاطفى على انهيار المثل والأخلاقيات والقيم المعنوية في هذا العصر الذى ضاعت فيه كل معالم كل ما هو إنسانى. فنقد ليو جين يوين إنما هو يعبر عن معركة خاصة يكون ليو جين يوين أحد أطرافها بينما المجتمع والتاريخ يكونان الطرف الآخر. فإن ليو جين يوين دائماً يكتب من خلال إيمانه بأن هناك عدواً يقف تجاهه، وتأثر معالم إبداعات ليو جين يوين دائماً بذلك العدو. وبالطبع فإن ذلك العدو صورة مجردة ولكنه وجود يكاد يكون واضحاً في حياة ليو جين يوين الإبداعية التى يعجزها عالم التناقضات الثرية التى أصبحت معطفاً على أدب ليو جين. فأنت تقول بأن وظيفة الحاكم إنما هدفها خدمة الشعب، ولئو جين يوين يخبرك بأن الحاكم فقط يسمى إلى السلطة وتملك زمام الأمر. وأنت تقول بأن الانضمام إلى حزب ما إنما هدفه التقدم، ولئو جين يوين يخبرك بأن الانضمام إلى حزب ما إنما هو فقط لأجلسمى إلى منصب مرموق وتملك مسكن خاص. وأنت تقول بأن الاشتراكية هى أسرة كبيرة، وهو يخبرك بأنها عالم مليء بالتناقضات والمآلات والقصور. وأنت تقول إن الشكل جميل جداً، وهو يخبرك بأن الأرض مثقلة بالحيثرات والتأذورات. وأنت تقول بأن معالم التطور والتقدم ظاهرة وملوسة وراسخة، وهو يخبرك بأنها كومة من ريش الدجاج. وأنت تقول بأن

شوى. أما فى قصة "تا بو" تتبادر لى أوى ليان يبيع نفسها عشية امتحان قبول المرحلة الثانوية للثرى خو ليو تشى لتوفير المال اللازم لعلاج أبيها المريض. أما فى قصة "ستارة طوئها صفحات المياه" يشارك الماشق جينج سه اختيار حبيبته لزوج غيره، ذلك الزوج المرطوف بالمدينة والذى يعادل قيمة أثاث صالون بيته أضعاف ما جمعه جينج سه طوال حياته. أما فى قصة "مقصورة الزهور" فيركع الماشق الفقير كرون شان أمام صاحب المال والجاه لى مينج الذى قرر أن يسلب كرون شان حبيبته خونج يو، فسارعت خونج يو لتطلب من حبيبها الوقوف إلى جانبها وتخليصها من لى مينج وأن يهربا معاً إلى حيث لا يمان تحت رحمة الثرى صاحب الجاه لى مينج، ولم يكن من الماشق الجبان كرون شان إلا أن اغتار الانتحار لينهى حياته بعيداً عن ظلم لى مينج. وهكذا فقد عبر قلم الكاتب ليو جين يوين عن السخط والسمرة القائمة من هيمنة سلطة المال والجاه. وكان قلبه مفعماً بكل معانى الكراهية لذلك العالم، الذى يتيق لمثل هذه السلطات أن تصود، ومفعماً فى الوقت ذاته بكل الأمل فى عالم تسوده المساواة واحترام كرامة الإنسان. حيث كان التنديد بالمادية وسلطان المال والجاه معلماً رئيسياً فى أعمال ليو جين يوين الأولى، حتى أرست دعائم عالمه الإبداعى الفريد الذى يعلى من شأن المساواة والحرية والكرامة.

وهكذا فقد علام ليو جين يوين على الساحة الأدبية الصينية المعاصرة معتمداً على تجاربه القصصية الأولى وموضوعاتها الفريدة وعلى سمات السرد الخاص الذى ميز روايته الشهيرة "السريرة الجديدة". فقد نجح ليو جين يوين فى البداية أن يرسم صورة واضحة لعالم المجتمع الصينى الذى تفرح منه رائحة المادية وما يرتبط بها من معانى زائفة تأتى على كل ما هو طيب وخير فى النفس البشرية. ثم كان بعد ذلك براعته فى كتابة التاريخ والكشف عن المنطق التاريخى الذى يعلى من شأن البهيلة وصاحبها، وما يرتبط بذلك من جرائم متعددة تكشف عن كل ما هو قبيح فى النفس

المعدة فلتشرقنا بتناول وجبة في منزلنا المتواضع"
 فيرد المعدة قائلا: "حسناً، فلأستريح هنا بعض
 الوقت؟" وبعد أن تناوب على منصب المدية أكثر
 من شخص كان أهالي القرية يرددون تلك
 الدعوات إلى كل عدة على حدة، وذلك مع ميل
 من عبارات التودد لهذا أو ذاك، وذلك بغض
 النظر عن شخصية أى من عمد القرية، وبصرف
 النظر عن موقف أى من أهالي القرية تجاه ذلك
 المدة. وكانت تلك الجملة التي يتناهى أهالي القرية
 بدعوة أكابرهم بها هي مفتاح وعلامة فارقة في
 عالم ليو جين يوين يوين الإبداعي في وصف
 خضوع وهانة أشخاص أعماله، وقد ظهرت تلك
 الصفات في جميع رواياته وقصصه التاريخية.
 وكان العدل والضمير والكرامة والشعور الصادق
 والفة هي جميعها صفات لا وجود لها في صفحات
 التاريخ وفي النفس الإنسانية. فكما يؤمن ليو جين
 يوين فإن الناس باختلاف مشاربهم سواء كانوا من
 العامة أو من أعضاء الجمعيات الحكومية أو من
 الجنود كل يصفي ويهتف لرواياته نظراً فقط إلى
 مناصبهم وليس أبداً إلى شخصيتهم. فعندما فاز
 شين شي بمنصب سكرتير الحزب، أكل من تفاح
 لاو أر ولاو سان، فما كان من لاو أر ولاو سان
 إلا أن عبروا عن سعادتهم بأن يفضل السيد
 سكرتير الحزب ويأكل من ثمار أشجارهما قائلين:
 "فأكل المزيد أيها السيد الكريم، وهل هذا القدر
 القليل يكفيك؟" وعندما أكل السكرتير شين شي من
 دجاج لاو أر ولاو سان وجبر عن رغبته في أن
 يدفع ثمن الدجاج، هنا بدت على وجوه لاو أر
 ولاو سان علامات الحزن والأسف الشديد قائلين:
 "أيها السيد الكريم وكم تساوى دجاجة تجاه كرامته
 نحونا" وبعد أن تركه شين شي بمنصب سكرتير
 الحزب كان جميع أهالي القرية يتفرون منه ويدعوا
 في التعبير عن كل الحد والكرامة التي كانوا
 يكتونها تجاه شخصه. وبدأ لاو أر ولاو سان
 يتشرون جوله بصحبة كثير من مذكرين الناس بما
 أكل من تفاح ودجاج وكهفي وخوخ من
 مزارعهم ولم يدفع فيها نقداً واحداً، وكيف كان

محاربة تساو تساو أو يوان شاو إنما هي لأجل
 رفاهية الشعب، وهو يخبرك بأن الهدف من ذلك
 إنما هو المنافسة على أرملة ما. وأنت تقول بأن
 جوو يوان جانغ موهبة فذة، وهو يخبرك بأن جوو
 يوان جانغ ليس إلا محتالاً مخادعاً. وأنت تقول
 بأن النقزة الكبرى إنما هي لأجل إرساء دعائم
 الاشتراكية، وهو يخبرك بأن الجوع كان أعظم
 شامها. وأنت تعترف وتسمى إلى تأييد الزعيم ماو
 تسي تونغ في إشعاله للثورة الثقافية الكبرى، وهو
 يخبرك بأن تأييدك هذا إنما هو طمعاً في وظيفة
 سكرتير بالحزب أو عدة قرية. وأنت تقول بأن
 هدفك هو مقاومة الحذر الياباني، وهو يخبرك بأن
 موقفك ليس إلا لأغراض شخصية. وأنت تدعو
 إلى مقاومة الإقطاعيين، وهو يخبرك بأن هدفك
 الفوز بزوجة ذلك الإقطاعي وغيرها من
 التناقضات الكثيرة، التي هي سمة مميزة لعالم ليو
 جين يوين الإبداعي. فعندما يمان ليو جين يوين
 عن مثل تلك التناقضات التي تكون سرع حاله
 الإبداعي الخاص، فلما نكتشف أن نقد ومخطئه
 المزودج: هو النقد المباشر للحياة الصينية والمجتمع
 الصيني والتاريخ، ونقد المفهوم الزائف الذي
 كونه الناس حول تعريف المجتمع والتاريخ.
 وقد انصب نقد ليو جين يوين على موقف الناس من
 الأشياء. فهو ينقد الحياة الصينية والتاريخ الصيني،
 فيظهر نقد للمادة من خلال نقد الموضوع لقمة
 المادة، ويظهر نقد للسلطة من خلال نقد
 للاتصايع والاستسلام لهذه السلطة الزائفة. ومن
 خلال الإيمان بمثل تلك القيم الزائفة كان نقد الناس
 الكامل لجوهر الإنسانية، متحولين إلى حالة من
 القسوة والجمود والانسانية، وكان هذا موضوعاً
 صعباً من الموضوعات التي تطرقت إليها معظم
 أعمال ليو جين يوين يوين. وكان نقده لمثل هذه
 الموضوعات نقداً شديداً للقسوة يخلو من أية معاني
 الرحمة تجاه تلك القيم الزائفة.

في قصة "الزعيم" عندما تولى زو شانغ منصب
 عدة القرية كان جميع أهالي القرية يتناصبون على
 دعوته لتناول الطعام في بيوتهم، فهذا يقول: "أيها

بذلك طريق التعبير عن معاناة الوجود الإنساني. والآن بعد متابعته الطويلة لتضايال الوجود الإنساني فهل أنه سوف تار ذلك الطريق الخاص الذي ملكه الكاتب الصيني المعاصر وانغ شوا الذي اختار بشجاعة تأمة أن يواجه ذلك الزيف الذي يميز عالم الحياة المعاصرة ؟ أم أنه سوف تار ملكه الكاتب الروسي تومستيفسكي الذي اختار تلمس شعاع الأمل ؟ أم ترى أنه سوف تار حتى الجنون كما الكاتب أندريوف ؟ حتماً سيكون هناك يوم سيواجه فيه ليو جين يوين جميع هذه الأسئلة الصعبة، وسيواجه الأدب الصيني مثل هذه الأسئلة، بل وستواجه الحياة الصينية التي طالما تقدمها ليو جين يوين مثل هذه الأسئلة ■

يرضى لنفسه بأن يمد يده إلى ثمار أشجار عامة أهل القرية ويقطف منها ما يطيب له بلا مقابل. وأخيراً بعد هذه المتابعة والتحليل الدقيق للمجتمع الصيني المعاصر والتاريخ الصيني، وبعد التعمق في فهم ووصف الصورة التي تميز الوجود الإنساني، فقد بدأ نقد ليو جين يوين يتحول من التركيز على المعاناة التي تميز الحياة الصينية المعاصرة إلى معاناة الوجود الإنساني. وهكذا فإن ليو جين يوين يرى إسمائاته في تاريخ الأدب الصيني المعاصر. فهو بلا منازع أكثر الكتاب على الساحة الأدبية الصينية المعاصرة تعمقاً في التعبير عن المعاناة الخاصة بالحياة الصينية وبالإيمان الصيني المعاصر. وهو أيضاً يعد أول كاتب صيني

المراجع

كتاب العاصمة الصينية بكين. وواحد من أهم وألغ الروايتين الصينيتين المعاصرتين. نشر أول أصداله عام ١٩٧٨ ومنذ نشر روايته "مضيق الطيران" عام ١٩٨٤ بدأ اسم وانغ شوا يلغ على الساحة الأدبية الصينية المعاصرة. تتميز أصداله بالصخريه والنقد اللاذع لكل ما هو يومي مع التركيز الشديد على تصوير وقد عالم العاصمة الصينية بكين. مع تفرده بين الكتاب الصينيين بمهارة التلاعب بألفاظ اللغة الصينية التي أصبحت معلماً رئيساً من معالم إبداعات وانغ شوا. من أهم أصداله روايات "مضيق الطيران"، "الصعق"، "جويل"، "لا تنظر إلى كزاسان"، "التصف ليوب، والتصف الآخر مياه وغيرها من الأعمال للرواية. (الترجم)

٢ - "الثورة الثقافية الكبرى"؛ ويقصد بها تلك الثورة التي اندلعت في مايو عام ١٩٦٦ واستمرت حتى أكتوبر عام ١٩٦٧ والتي كان قد أطلق شرارتها على سبيل الخطأ الزعيم الصيني الراحل ماو تسي تونغ، والتي استغلها القوى المادية للزعيم ماو وعلى رأسهم كل من لين بياو وزوجة ماو جيانغ تشينغ، وقد كان تلك الثورة أثر سلبى كبير على الصين، وكان لها أعظم الأثر السلبى على الثقافة الصينية والمثقفين الصينيين. (الترجم)

٣ - الكاتب الصيني المعاصر وانغ شوا المولود عام ١٩٥٨ بمقاطعة ليانغ نينغ بشمال شرق الصين. عضو اتحاد الكتاب الصينيين وأحد أهم

١ - الكاتب الصيني المعاصر ليو جين يوين Liu zhen yun المولود عام ١٩٥٨ بمقاطعة خه نان جنوب الصين، عضو اتحاد الكتاب الصينيين وعضو رابطة أدباء بكين. التحق عام ١٩٧٣ بجيش التحرير الصيني حتى عام ١٩٧٨ التحق بعدها بجامعة بكين قسم اللغة الصينية حتى حصل على درجة الليسانس عام ١٩٨٢ وبدأ عمله بـ "أخبار اللالاحين". لخرج عام ١٩٩١ من معهد أدب لوشيون بجامعة المظمين بكين. نشر أول أصداله عام ١٩٨٢ تراكبت بعدها إبداعاته التي شملت القصة القصيرة والرواية. من أهم أصداله "أزهار زائلة من عالم القرية"، "السلول"، "الجرية"، "السرية الجديدة"، "التفكير المحمول" وغيرها من الأعمال المهمة. (الترجم)

المدينة فى الرواية الصينية المعاصرة (النشأة والتكوين)

د. عبد العزيز حمذى عبد العزيز

"إن المدينة فكرة شديدة المعاصرة، ترتبط بالقرن العشرين ومجلاته. وكانت المدينة على نحو من الأنحاء - موضوعاً شائعاً فى إطار تصور جديد للتكون والمجتمع والإنسان، بفضل من الثورة العالمية فى مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية، فالحياة المادية تحتاج إلى بشر يتحركون ويسلون آلياً، لا إلى بشر يصون ويشعرون، لذا انبثقت الإرهاصات الأولية لمدرسة الإحسان الجديدة فى اليابان والتي خرجت من أحضانها رواية (المدينة) فى كل من الصين واليابان".

وفى اليابان، وبعد أن انتهت هذه الحرب، استعاد الاقتصاد اليابانى عافيته وتطوره المستدام. لكن شهد عام ١٩٢٠ أزمة اقتصادية خانقة أججها زلزال عام ١٩٢٣، وتمخض عن ذلك متاعب اقتصادية جمة وأزمة اجتماعية حادة حيث انتشرت أفكار اليأس والقطوط، والولع بالأوهام والخرافات، والترويج للحياة الماجنة والتمتع بالذات على غرار ما هو شائع فى الغرب فى ذلك الحين. أما على الصعيد الأدبى، فقد عرفت الأوساط الأدبية آنذاك ظهور العديد من التيارات الفكرية والأدبية الفاررة مثل الدادية Dadaism (١)، والمستقبلية، والتعبيرية، والمذهب التركيبى وغيرها من المذاهب الأدبية الرائدة،

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، انتشرت الحضارة المادية بسرعة وتطورت الحياة الاجتماعية للبشر بصورة لم يسبق لها مثيل فى التاريخ، وتضاعفت لمة عوامل بصفة عامة، وعوامل اقتصادية بصفة خاصة على نشأة عدد من المدن التى قامت أساساً على نوع من الصناعة أدت بدورها إلى ظهور المدينة الضخمة التى استقطبت عدداً كبيراً من البشر الذين وجدوا فيها وسائل الرفاهية والتواصل فى حريهم ضد الطبيعة وأخطارها التى تهدد حياتهم. وتجلّى ذلك بجلاء فى الغرب، فليس هناك من يمارى أن موضوع المدينة نشأ غربياً.

تمهيد

وتزامن ذلك مع أفول نجم الكتاب الطبيعيين وازدهار أدب البروليتاريا. وكان ذلك بمثابة العوامل التي ساهمت بقدر كبير في بلورة وتشكيل ملامح مدرسة "الإحساس" الجديدة وتطورها في اليابان، وأمدت تأثيرها ونفوذها الفكري والأدبي إلى جارتها الآسيوية الصين، فعلى الرغم من أن اليابان والصين تقعان في الشرق، فإن الأولى على النقيض من الثانية لم تنتج مفكرين مثل كونفوشيوس، ولا تسي، ومؤرخين عظاماً مثل سيما تشيان مؤلف "سجلات التاريخ" إلا أن اليابان أحرزت مجداً في ميدان الأدب القصصي بتحفة رائدة ذات شهرة عالمية.

وظهرت مدرسة (الإحساس) الجديدة باليابان في بواكير حقبة عشرينيات القرن العشرين وتأثر كتاب هذه المدرسة بالثقافة السائدة في أواخر القرن في أوروبا وأمريكا واليابان، وبمدرسة حياة العبث، وقيار الفن المعاصر (المصرنة)، كما تأثروا بمحض إرادتهم وبوعي وبصورة مستقلة بالتحليل النفسي وقيار الوعي Stream of consciousness (٢) ونظرية التحليل النفسي للعلماء ميجوموند فرويد (١٨٦٥ - ١٩٣٩). فقدموا عاد الأديب الياباني موري أوجاي (١٨٦٢ - ١٩٢٢) من دراسته في ألمانيا، بدأ في إدخال النظريات الأوروبية الأدبية إلى اليابان، ولقد استغل قوته في اللغات في تقديم ترجمات يابانية متميزة للروايات والمسرحيات الغربية. ولقد كان لعمله قوة دافعة كبيرة للأدب الياباني الحديث. وكانت هناك جماعة التزمت بمبدأ "الفن للفن" فحسب. ولقد سميت هذه الحركة التي ابتدعها يوكومييتسو ريتشي yokomitsu riichi وأخرون بـ "شن - كانكا كو - ها - shin - kankatoku" مدرسة الإحساس الجديدة". ومثل لأحد أعمالها التي اجتذبت اهتماماً متواصلاً هو قصة الأديب كاواباتا ياسوناري (راقصة الأيزو) (٣).

وتتمتع كتاب هذه المدرسة الأدبية الجديدة التي اتسمت بالنضوج والاستقلالية - بالنظرية الثنائية للفن والسياسة والفصل بينهما، حيث ارتأوا أن الأدب والفن يميزان جنباً إلى جنب، وأبدوا

الاختلاف بينهما واستقلال كل منهما عن الآخر؛ ولذا شهدت العلاقة بينهما وبين نظائرهم اليساريين مرحلة معقدة من التناحر والتناحر، فهناك فجوة سياسية بين الطرفين في تحديد ماهية الأهداف السياسية، فكتاب مدرسة "الإحساس" الجديدة يجسدون أفكار ومواقف المثقفين الأحرار، ويتكاثفون مع الكتاب اليساريين في إمالة اللثام والتضهير بالصاد الاجتماعي الحقيقي والتعاطف مع الشعب المسحوق الذي يقن تحت وطأة الألام والعدايات. كما ارتأوا أن الفن الخلاق هو الذي ينأى عن المنفعة ويحقق الإبداع، ويذكر أحد أقطاب هذه المدرسة شي تشه تسون: "لماذا نستخدم تلك الطرائق الفنية الجديدة؟ الجواب والسبب بسيطان للغاية، هما أننا نرغب بأننا (أي تلك الطرائق) جديدة ورائعة، ونأمل في استخدامها لتحقيق الإبداع الأدبي الجديد بصورة رائعة أيضاً".

وتعد مدرسة "الإحساس" الجديدة من المدارس الأدبية المبكرة التي عرفتها اليابان، كما كانت تياراً أدبياً جارفاً منذ بدايتها لأنها تمتعت بالنضوج والاستقلالية. وذهب مؤيدوها إلى أبعد حد في استخدام الإشارات والإيحاءات والإيماءات وغيرها من الصفات الفنية المشتركة لكتاب هذه المدرسة. وتأسست مجلة (عصر الأدب والفن) التي أكتبت ظهور هذه المدرسة، وتهدف - في المقام الأول - إلى إقصاء ونيل أدب المذهب الطبيعي nat-uralism الذي يؤكد على مراقبة الحياة مراقبة علمية وتشجيع الأدب البروليتاري. ويرى الرواد الأولون لهذه المدرسة أن الإنسان يريد أن يعرف هذا العالم، ويريد أيضاً أن يعبر عن هذا العالم من خلال حاستي الرؤية والسمع. أو بالأحرى أن هذه المدرسة انطلقت من نظرية المعرفة الحسية perceptual Knowledge، وعصفت كثيرًا على الخدش في معرفة ماهية الأشياء في العالم؛ ولذلك أبدوا السعي وراء إحساس جديد وطرائق جديدة للتعبير عن هذا الإحساس بالأشياء والموجزات، ثم إضفاء المظاهر الجمالية على الحقيقة، ولم يبخروا وسماً في إظهار دور الحس المباشر: "واعتقدوا أن

نشأة رواية (المدينة) في الصين:

في أواخر عشرينيات القرن العشرين ظهرت مدرسة (الإحساس) الجديدة في شنغهاي التي تعد أول مذهب روائي أدبي حديث تعرفه الصين على مدى تاريخها الأدبي والثقافي كله. وذكرنا أننا أن هذه المدرسة وأفكارها ظهرت أصلاً في اليابان في تلك الفترة حيث إن الأدباء اليابانيين آنذاك لم يجذبوا وصف الحقيقة الماثلة أمام الصين، بل يوثقون التأكيد على الحس والمشاعر الذاتية للأدب ودمج الانطباعات والمشاعر الذاتية للأدب في صلب الموضوع الأصلي الأدبي لتأسيس مدرسة "الحقيقة الجديدة" التي تعتمد - في المقام الأول - على سرعة الخاطر والأحاسيس اللحظية الخاطفة في لحظة صبر. وبدأت هذه المدرسة تضرب جذورها في التربة الصينية في سبتمبر ١٩٢٨ عندما أسس الأدب يون ناو مجلة "قطار بلا قطبان" ويعتبر ذلك مرحلة وضع اللبنات الأساسية لهذه المدرسة في الصين. ثم ما لبث أن قام بعض الأدباء وعلى رأسهم تشي شون بإصدار مجلة "الفن الجديد" في ١٩٢٩ حتى عام ١٩٣٢ وتعد هذه الفترة مرحلة النشأة والتكوين لهذه المدرسة وعلى وجه الخصوص عندما أصدر يون ناو المجموعة القصصية بعنوان "مناظر في المدينة" تضم بين دفتيها ثمانى قصص تجسد مظاهر الحياة في الحضر واعتمد مؤلفها على الشاعر والأحاسيس وتأثير الوعي في تأليفها كما بدأ تشي تشه تسون استخدام منهج فرويد في التحليل النفسي في رسم نماذج شخصياته وسبر أغوارهم. وكان إصدار "مجلة العصر الحديث" عام ١٩٣٢ بمثابة الإعلان الصريح عن أن مدرسة "الإحساس" الجديدة قد رسخت أقدامها وظهرت معالمها وتشكلت ملامحها في الأوساط الأدبية الصينية. وسارت على درب التضجج والتمسوخ بزيادة أدباء كبار، الذين احتضنوا أفكار هذه المدرسة الأدبية حتى اشتد عودها وشبت عن الطوق وبأقت مذهباً أدبياً وروائياً حديثاً يطلق عليه "مدرسة شنغهاي".

كانت مدينة "شنغهاي" المدينة النموذجية التي

الرمز الأدبي يجافى الحقيقة، وينبذوا الأشكال الفنية التقليدية كافة، وأيدوا ما أطلقوا عليه إصلاح الأشكال الأدبية، والأساليب الأدبية، وإحياء المهارات الفنية.

وأثار أحد كبار الكتاب اليابانيين المبدعين لمدرسة (الإحساس) الجديدة في مقال له بعنوان "ولادة مدرسة الإحساس الجديدة" ونشره في مجلة (القرن) اليابانية في نوفمبر عام ١٩٤٢ أشار إلى أن الشقة الراسخة بين الإحساس الذي تتمتع به مدرسة عصر الفن، والإحساس الذي تم التعبير عنه وتجسيده في الماضي هو أن الأول جديد تماماً من حيث اللغة والألفاظ والتركيب اللغوية، ومن حيث نظم الشعر، ومن حيث الإحساس بتناغم القوافي الشعرية التي تغنيش بالنشوة والحوية، ولذا أطلق عليها اسم مدرسة (الإحساس) الجديدة. وقدمت مدرسة (الإحساس) الجديدة روائياً (الشمس) و (الذباب) في عام ١٩٢٣ وغيرها من الأعمال الأدبية التي جسدت أفكارها الأدبية ومهدت الطريق وفتحت آفاقاً جديدة في الأدب الياباني، وقد استطاع أدباء هذه المدرسة - بجدارة وإقتدار - التعبير عن قيمة الإنسان، ومغزى وجود البشر في هذه الكون من خلال طرائق التعبير عن المشاعر والأحاسيس اللحظية من خلال استخدام الإيحاءات والإيماءات. وارتأت أن معرفة العالم الخارجي تكون من خلال الأحاسيس والمشاعر الذاتية، واستخدام أساليب بلاغية جديدة، وتركيب لغوية جديدة في وصف أدق المشاعر لدى الإنسان. وبلغت هذه المدرسة أوج ازدهارها في الفترة ما بين ١٩٢٥ - ١٩٢٦ ثم وهنت قواها وأفل نجمها غداة ازدهار حركة الأدب البروليتاري، كما بدأت ثلة من الكتاب اليابانيين الثمان آنذاك في التحول إلى الأدب اليساري ومذهب السيكلوجية الجديد. بيد أنها بلغت نهايتها المحترمة وانطفأت أنوارها وانحسر شعاعها عندما تم إحصاء أبواب مجلة (عصر الفن والأدب) في إبريل عام ١٩٢٧ لتخبوا شمسها إلى الأبد رويداً رويداً.

كان الاستقرار بمراكز عمرانية - حضارية كانت أو ريفية - هو تقييد البداوة فإن ذلك يركز على أن القرى والريف يدخلان ضمن مفهوم الحضر، ويضفي ذلك تعقيدات شتى على التمييز بين الريف والحضر التي لم تزل محل نقاش أكاديمي مستفيض (٤).

ومن نافلة القول أن نذكر إن الساحة الأدبية والفنية في الصين شهدت في الفترة من ١٩٢٣-١٩٣٤ جدلاً عنيفاً بين المدرستين "بكين"، شنغهاي" في مطالع علم ١٩٣١. فقد ذكر الأديب شين شونج أن الأدب الجديد في شنغهاي شهد انتاجاً أدبياً جديداً متدفقاً في عام ١٩٢٧ وظهر ذلك جلياً في "مدرسة شنغهاي" ذات الخصائص المشتركة من حيث التأليف والأسلوب. وفي عام ١٩٣٣ فن أيضاً حرباً شعواء على أدباء هذه المدرسة وصفهم بالتسككن والمتملكن وانهمم بأنهم أضغوا الطابع التجاري على الأعمال الأدبية مما أثار جدلاً عنيفاً بعد أن عم السخط والغضب الأوساط الأدبية في شنغهاي. وقاد ذلك إلى تدخل أديب الصين لوشون ليدلو بدلوه ويقول كلمته، ويحسم هذا الجدل الأدبي المحتدم فذكر أن: "أدباء (مدرسة بكين) بأجرون أنفسهم من أجل خدمة الأوساط الرسمية، أما أدباء (مدرسة شنغهاي) فهم في خدمة التجارة ولا يمكن أن ترمز لك المدرسة إلى كل من الأدباء الذين يقطنون في بكين وشنغهاي وحسب، بل ينضوي تحت لوائهما لغير الأدباء في بكين، والأدباء الذين يعيشون في شنغهاي بما في ذلك الأدباء اليساريون وآثارهم الأدبية. وأدباء (مدرسة بكين) يمارسون الإبداع الأدبي والروائي بصورة أساسية، ومن أبرزهم: "شين مينج" و"لاو شيه" و"شين تونج" وغيرهم. أما (مدرسة شنغهاي) فهي تشير بصورة أساسية إلى مدرسة (الإحساس) الجديدة التي ظهرت في شنغهاي في حقبة العشرينيات من القرن العشرين (٥).

وحتى نسير غور هذا الموضوع الذي نحن بصدده، ونمخر عباب رواية (الدفة) تاريخياً واجتماعياً في

تأسست فيها مدرسة "الإحساس" الجديدة ووجدت مرتعاً خصباً وجذبت لغيراً من كبار الأدباء الذين عضدوا أفكار هذه المدرسة ثم ما لبثت أن اتسعت دوائرها وانتشرت أفكارها الأدبية في أكبر المدن الصينية بكين، وتأسست مدرسة "بكين" على غرار "مدرسة شنغهاي" فالأولى تمثل تياراً أدبياً فريداً ومستقلاً في حقبة الثلاثينيات من القرن الفائت ومن كُتّاب هذه المدرسة في منج وتوشنغ تسون ون ولي جيان وو، وجو توانج تشاين وغيرهم. وكانوا يضطلعون ببلداتهم الأدبية في مدينة بكين بصورة أساسية وينشرون معظم رواياتهم في المجلات الأدبية التي تصدر في بكين، ومن أهمها: "المجلة الأدبية"، و"المجلة الأدبية الصينية" و"أخبار الفن"، وغيرها وقد حرصت هذه المدرسة وكتّابها على وصف الحياة وصفاً دقيقاً وقائى عن الصراعات السياسية والاختلافات الأيديولوجية وتولي اهتماماً شديداً لتجسيد التاريخ الأبي الفنى الخاص وإظهار وجهة النظر الأدبية تجاه الأنطولوجيا وبيان مفاهيم علم الجمال في عالم الشعور والأحاسيس من "الوثام والانجمام" و(الاعتدال وضبط النفس) و (الموامة والملاءمة). ولذا كان الإحساس بالجمال بمثابة القاسم المشترك بين كتّاب هذه المدرسة الذين أبرزوا أيضاً للعيان مثل مشاعر وأحاسيس الجمال من الإخلاص والتسامح والأخلاق الكريمة وعزة النفس، ودفنوا الطرائق الفنية التي جسدت الفردية والذاتية في روايات الأدب الصيني المعاصر.

ويعتبر الأديب التقدير تشن شون ون (١٩٠٢-١٩٨٨) رائد مدرسة "بكين" وكتّابها الأول بلا مدافع فهو بالرغم من أنه استقى مبادئه الأدبية وروائعه الروائية من "تجسيد أحوال الريف" وتجلي في رواياته "الطلقة العروس" و"مدينة حدودية" و"النهر الطويل" وغيرها ويقودنا ذلك التقييم الأدبي والتصنيف الروائي في الصين إلى إثارة قضية تشاكة طالما اشتهرت الآراء حولها وحول مفهوم الريف والحضر والحضر. ولذا

رواية (المدينة) + رواية (الصناعة) في الصين: شهدت حقبتا الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي ظهور كوكبة من الأدباء الصينيين الذين أخذوا على عاتقهم تجسيد مظاهر الحياة في المدن الصينية الحديثة. وكان أبرز هؤلاء الأدباء في الثلاثينيات ليون أوو، وموشو يوتج، وتشى تشه تسون وهم من الرواد الأوائل لدراسة (الإحساس) الجديدة، بالإضافة إلى الأدباء الأكفاء في الأربعينيات وعلى رأسهم الأدبية القديرة تشانج اى لينج وصو تشنج وغيرهم من الكتاب الذين تمحورت أصنامهم الأدبية على وصف حياة السكان في مدينة شنغهاي. وأطلق النقاد على تلك الأعمال "روايات مدرسة شنغهاي". ومنها بعض الأحابيز اعتادت كثرة من البهائنة أن يطلقوا عليها رواية "أهل الحضر" و"رواية الحضر". وتعرضت روايات مدرسة (شنغهاي) للنقد اللاذع من جانب الدوائر الأدبية اليسارية في حقبتى الثلاثينيات والأربعينيات، وفي مطلع الخمسينيات فقدت تلك الروايات الشرعية التي كانت تحظى بها شعبياً وأدبياً، وذلك لعدة أسباب، أولاً: أنه من وجهة النظر إلى القيم الثقافية كانت تلك الدوائر تعرف أن المدن في العصر الحديث تعتبر "بؤرة الموبقات والشرور" بحكم أنها القرية الغسبية التي تزدهر فيها الأخلاق البرجوازية والفساد الاجتماعى وتحتاج إلى موضع الثورة والثوار لاستئصال شائقتها واجتثاث جذورها من أجل الإصلاح والتحول الدراماتيكي على الصعيدين الثقافى والأدبى. ثانياً: أن الثقافة في المدن (وتشمل الأدب) تنقسم بسمات اللهو والتسلية والأخلاق البذيئة والأذواق الفظة؛ ولذا يجب توجيه طلبة تجلاء إلى مثل تلك الروايات وإيادتها والتخلص منها. وتجتف يوانر هذه الحملة الشعواء والنكراء على "رواية أهل الجحش" في عديد من المواقع والأحداث الأدبية كان من أبرزها: مناقشة حامية الوطيس وعنوانها "هل هناك ضرورة للكتابة من أجل البرجوازية الصغيرة؟" في عام ١٩٤٩ التي

كل من الصين واليابان، يجدر بنا أن نلمع في عجالة هذه الإلماعة عن المفارقات الأدبية لهذه الرواية في تلك الجارتين الآسيويتين، فالإيابان عرفت بعض الكتاب الذين قدموا لنا أعمالاً عن الحياة في المدن اليابانية قبل الصين بكثير فهناك الكتاب الياباني الذي يعد أعظم كاتب قصة في عصر الأيدو وهو سايكاكوا إيهارا (١٦٤٢-١٦٩٣) الذي كتب عن سكان المدن بما فيهم التجار والحرفيون، وحظى بتقدير عظيم حتى اليوم ككاتب روائى مرموق بسبب دقة ملاحظاته للمجتمع الذي عاش فيه وتصويره الحى للحقائق الإنسانية (٦).

ومعظم قصص "يوشيكى" عن حياة البغايا ولكن اهتمامه ليس حسيماً، فهو يعطى الحسية للمقام الثانى. بينما يعطى للملاحظات العقلانية من خلال عيون شخصيات رواياته الذين يدنون كأنهم لا مصلحة لهم فيها بالمره. ففى قصته "حجرة مومس" نجد شاباً يبحث عن الطمأنينة النفسية فيلقى بمومس متماطلة اسمها "أكيكو" يتمكن من أن ينشأ علاقة ودية مستمرة معها دون أن يتورط معها عاطفياً أو رومانتيكياً (٧).

كما كانت أول رواية تصف المدينة في الصين تناولت المواخير وبيوت الدعارة والبغاء في مدينة "يانجيتش" الواقعة على الضفة الشمالية للنهر اليانجسى. وقد ظهرت هذه الرواية في عام ١٨٨٣ ونشرت في مدينة شنغهاي ومن المرجح جداً أنها كانت رواية مطبوعة؛ لأن الروايات التي سبقها منسوخة باليد ومؤلفها غامض ومبهم واستخدم اسماً مستعاراً ولم يكشف النقاب عن نفسه، وربما كان من المثقفين البارزين في مجال الأدب الشعبى ويقول عن روايته الممنونة "حلم رومانسى" إنها تجسد كل ما شاهده في مواخير مدينة يانجيتش على مدى ثلاثين عاماً (٨). ولا غشاضة أن يرى شاعر فرنسا بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) أن المدينة عامرة (٩).

وقاطنيتها ومظاهرها، ويدد ذلك من الأهداف المهمة التي يجسدها أدب اليساريين، أو بعبارة أخرى إن المدن كانت للمادة الأدبية الخصبة للأدباء اليساريين، وفي عبارة ثالثة أنهم يعتبرون المدن مساحة الصراع الطبقي قائدن تحضن "الطبقة الرئيسية" من العمال الكادحين، ناهيك عن المصانع والمناجم ومراكز التهيئة والعمران ومن ثم لا يمكن بأى حال من الأحوال التفریط في المدن وأدبها وأهلها، فهي تتمتع لديهم بالأهمية القصوى، ولم يدخروا وسعاً في تقليص مساحة الوصف الخاصة بالمدن في الروايات حتى تتحقق الآمال المقررة على المدن في حملة التحديث، واقتصروا دور الأدب الروائي على كل ما يتعلق "بالتصنيع" ولم تحقق المنفعة الأدبية المنشودة وباتت باهتة واهية، تنفق إلى الذوق الفني الروائي الرفيع.

وفي حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن الفائت ظهرت روايات تدور أحداثها داخل أروقة المصانع والمناجم، وتناقش موضوع الصناعة والتصنيع مثل روايات: "تدفق الحديد المصور" للأديب تشو لي بو، و"منجم شهر مايو" لـ صوجون، و"قوة كامنة" ليه جيا، و"الطرد والريح في العجر" للكاتب لوان دان، و"قافرة" لتساو منج، ورواية "تمرس في التصال" للأديب أي وو، التي كانت ثمرة يانعة للحياة الأدبية والروائية التي انخرط فيها المؤلف في إحدى المدن الواقعة في شمال شرق الصين وتدور أحداثها في مصنع للحديد والصلب، وشخصوها هم عبارة عن ثلاثة مدراء مسؤولين عن ثلاثة أفران للمجمرة المكشوفة أبرزوا المعايين الصراع الطبقي بينهم، بالإضافة إلى حماس الطبقة العاملة الكادحة وخصال الإثارة وإنكار الذات بين هؤلاء الكادحين، ولذا كتب لها الذيعر والشهرة لأنها جسدت بعض الجوانب الإيجابية ولم تتناول وصف العملية الإنتاجية فحسب بل حرصت على إبراز الخصال الحميدة للطبقة العاملة وعواطفهم وأحاسيسهم والعلاقات الأيمرية التي تربطهم ولا يفترقا في هذا المقام الإشارة إلى إحدى

وجهات النقد اللاذع لرواية (الزوجان) في ١٩٥٠. وأظهر ذلك بجلاء في الارتياح والهاجس لدى الثوار والأدباء اليساريين تجاه المدن بصفة عامة. ثم ما لبثت أن تعاظمت تلك الشكوك والخاوف وبرزت للعيان في مسرحية: "أتمنى لك الصحة والعافية" و"حارس تحت لية النيون". ويرتبط ذلك ارتباطاً وثيقاً بنذب وإقصاء مدرسة (الإحسان) الجديدة ورواياتها من التاريخ الأدبي الصيني في حقبة الخمسينيات والستينيات، وقاد ذلك بدوره إلى انتكاسة خطيرة وتوجيه ضربة قاسمة لروايات الحضر في الحياة الأدبية الصينية. ولعل ذلك يذكرنا بالتناقض الصارخ في الاتجاهات الفنية للإبداع الروائي لدى أعلام الرواية الإنجليزية المعاصرة غداة الحرب العالمية الثانية. فالأديب أنجوس ويسون يعتقد أن الرواية الإنجليزية هي في جوهرها قوة من القوى المحافظة في المجتمع البريطاني. وهي ترمز أساساً إلى الحفاظ على أسلوب الحياة ومفهوم الفكر في بريطانيا وحمايتها من الغزو الفكري من الخارج مع تمجيد قيم الريف الإنجليزي وحمايتها من عدوان قيم المدينة. وعلى مر الأجيال المتعاقبة من الأدباء ابتداء من فيلدنج إلى جين أوستن إلى جورج إليوت إلى توماس هاردي حتى د. هـ. لورانس وجيمس جويس كانوا يتخذون من رواياتهم منبراً قنيا للدفاع عن حضارة الريف الإنجليزي بكل براءاته وبساطته وغنوته ضد حضارة المدينة الإنجليزية بكل عقدها ورواسبها وصراعاته (١٠). فقد كانت الحملة "ضد رواية المدينة" في الصين تنطلق من الصراع الطبقي والصراع الأيديولوجي والنقائدي، أما في إنجلترا فقد تباينت الأسباب والأهداف أيضاً من حيث التمسك بنزعة المحافظة والاستمساك بالتقاليد القديمة والسخط على حياة المدينة في سبيل إحياء أسطورة الريف الإنجليزي التي ماتت. أما رواية (الصناعة) في الصين فقد خجلت خطلات حثيثة إلى الأمام لأن الأدب اليساري يهتم بالمدن

وأصابتهم الحيرة والتردد والاختناق، ووقعوا في شرك عدم الاستقرار الدائم، وأصبح الإبداع الأدبي بالنسبة لهم بمنزلة مرآة النجاة وموطن الأطمئنان، وفي ضوء هذه الوضعية أصبحت الملامح الفكرية لذهب الحداثة من الهم المثبطة والحزن والألم ومشاعر الحيرة والتلق لدى ليف من مثقفي البرجوازية الصغيرة التقدميين بعد إخفاق الثورة الكبرى متشابهة ومماثلة، ومن الطبيعي أن يحدث ذلك دويًا وصدى على الصعيد الفكري، ويتخذ من الأدب وسيلة للأطمئنان والراحة النفسية. وأصبحت أيضاً هذه المدرسة صدى لعاطفة متغلغلة في أجواء النفس وحاجة من حاجات القلب الإنساني.

وثانياً: قدم تطور الأدب الصيني ظروفًا مواتية لولادة المذهب والقيار الأدبي الجديد "الإحساس" و"المشاعر"، فعندما أخفقت الثورة الأولى الكبرى اضطلعت كل من جمعية الإبداع الأدبي، وجمعية الشمس بأخذ زمام أدب الثورة، ويعد تأسيس "اتحاد الكتاب اليساريين الصينيين" وتضامناً كثرة كاتبة من التقدميين العاملين في الحقل الأدبي والفني كان ازدهار الحركة الأدبية والفنية اليسارية ازدهاراً عظيماً وأغلقت الإبداع الأدبي الاتجاهات والميول الفنية، جراء محورية الظروف الذاتية آنذاك؛ ولذا نشر بعض الأدباء مقالات نقدية أثارت جدلاً واسع النطاق - وقدم ذلك من الناحية الموضوعية - مجالات وخيارات جديدة من أجل الشباب من ذوي الطموحات والتطلعات الأدبية، ومن الطبيعي أن تكون هذه الخيارات متعددة الجوانب أو تنتمي إلى أدب البروليتاريا أو تنتج الأشكال الأدبية الأخرى، وكانت هناك أسباب حددت اتجاه الإبداع الأدبي لدى شي ديان تسون، منها اهتماماته وتطلعاته، ومقاييس الجمال لديه والأحوال الموضوعية، وكتب يقول "أطلع إلى كتابة عدد قليل من الأعمال الأدبية ولكنها الأكثر جمالاً وروعة، إنني أرغب في السير على درب جديّة بصورة متفرقة" (١٢).

وثالثاً: عرّكت الصين مدرسة التحليل النفسي لفرويد

الروايات المهمة في هذا الخصوص وهي "الصباح الباكر في شتفهاى" للكتاب الكبير تشو أر في وتقع في أربعة أجزاء صدر الجزء الأول والثاني في عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٢ على التوالي، أما الثالث والرابع في عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٠. وتهدف الرواية - في المقام الأول - إلى فضح الرأسمالية المتخفية في حقبة الخمسينيات والستينيات في الصين، وتدور حكايتها حول سياسة الإصلاح الاشتراكي للتجارة الرأسمالية وإظهار الصراع مع الرأسمالية غير الشرعية في الصين وتسلط الأنواء على طبيعتها الدمية من الاستغلال وتحقيق الأرباح الفاحشة، ويبيّن مضمونها الأساسي الدور الذي يضطلع به التقني والإصلاح في حماة الصراع الطبقي والأيديولوجي، ناهيك عن تصيد أحوال الحياة في المدن والأنشطة الاقتصادية والتجارية وعملية الإصلاح التي تشهدا الصين في ذلك الحين (١١).

رواية (التحليل النفسي) + رواية (الدينة) في الصين.

ذكرنا أننا في تصانيف هذه الأطروحات الماثلة بين أدينا، أن اليابان شهدت ولادة مدرسة "الإحساس" الجديدة تحت تأثير التيارات الأدبية في الغرب، فكما أن اليابان التي خرجت من أحشاء الحضارة الصينية، أثرت في الأدب والفن بالصين التي بدورها تأثرت بأفكار هذه المدرسة وتجددت جذورها - ولو فترة مؤقتة - في التربة الصينية حيث وجدت الأحضان النضوية والظروف المواتية لانتشارها وذيورها وازدهارها.

في المقام الأول، قدمت الحقيقة الاجتماعية في الصين تربة خصبة وواقعية لوضع حجر أساس مدرسة "الإحساس" الجديدة، ويعد المذهب الكبري التي ارتكبتها الثورة المضادة في ٢٢ إبريل ١٩٢٧، كان القتل نصيب الثورة الكبرى الأولى، واستشرى الرعب الأبيض في كافة أرجاء الصين، وكانت رؤى ليف من مثقفي البرجوازية الصغيرة ضبابية تجاه التقدم، جرّاه مضطربهم وظلمهم،

في المدن، لا نجد فيها إطلاقاً إطلالة للحب المذرى الحقيقي، فالملاقة بين الجنسين قائمة على حياة القسوة والمجون واللهو على المكثوف في المدن الصاخبة، وقدمت لنا متعة، ولكنها كانت متعة رخيصة ولذة زهيدة.

وعلى الرغم من أن الأدبيب ليو نا يعد من الرواد الأوائل لمذهب التحليل النفسي ومدرسة الإحساس الجديدة في الصين، بيد أن الإنجازات الحقيقية لهذا المذهب قد اضطلع بها نظيره موسى بنج.

وبدأ الأدبيب موسى بنج Mu Shi Ying (١٩١٢-١٩٤٠) التأليف والكتابة في عام ١٩٣٧ فصاعداً، وفتح أفقاً جديدة في هذا المجال، وقدم روايات رائعة سجلت اسمه بحروف من نور في مدرسة (الإحساس) الجديدة في مدينة شنغهاي الصاخبة.

فهو مجموعته الروائية الأولى بعنوان "مقرة عامة" يبرز للعيان الأزمة الروحية وانهايار المدن في حقبة الثلاثينيات من خلال استخدام الانطباعات السريعة، والمشاعر اللحظية والصور الكاريكاتورية، فعلى سبيل المثال في روايته "رقصة القطب في شنغهاي" يذود موضوعها الرئيسي حول إهمالة اللثام عن طبيعة مدينة شنغهاي شبه المستمرة وكونها "جنة شيدت فوق نار جهنم"، فالرواية تنقثر إلى حبكة رئيسية كاملة، بيد أنها قدمت مجموعة من التقطعات السريعة التي اقتطعتها عدسة المؤلف في هذه المدينة من: الاغتيال الأسود في المجتمع، أرتال من الصبايا يقفن على قضبان القرام ويكتفن عن أرذافهن المطلية بمساحيق التجميل، وسفاح المحارم بين زوجة الأب والأبناء، والقوية والندم والضلالة في داخل حلقات السباق والكتافس، والحب والغرام بين الشبان والصبايا في صالات الرقص، والسخرة والنذل للكادحين والمسحوقين في مواقع الإنشاء والتعمير، وحياة المجن والقسى في الفنادق والملاهي الليلية، وحياة المريدة للبحارة والسكران في الشوارع، كما قدمت الرواية مشاهد تصينا بالدهشة وهي تعرض أمامنا الأحوال المزرية للمدينة والحالة الهائمة التي تن تحت وطأتها.

في عشرينيات القرن العشرين، وأثرت في الأدباء الصينيين مثل: لوشيون، وكومو روا وغيرهما، واضطلعت هذه المدرسة بتوجيه وإرشاد الإبداعات الأدبية من الاحتفاء والاقتراف بمدرسة (الإحساس) الجديدة في اليابان، وزخرت الساحة الأدبية بمسلسلة من روايات التحليل النفسي وقبار الوعي التي انتهجت طرائق من التعبير الجديد التي استخدمت الإيقاع السريع، وتناوالت التناقضات والصليبات في حياة المدن الكبيرة في المجتمع شبه الإقطاعي وشبه المستعمرة، وقدمت إنجازات من أجل ولادة أدب المدن في الصين وتطويره، وتقشبه مع أدباء مدرسة (الإحساس) الجديدة في اليابان حيث تناوالت بالوصف النحو اللاموس والواضح في الحياة داخل تلك المدن. وتجلت ذلك بجلاء في روايات بعض الأدباء الذين حملوا مشعل مدرسة التحليل النفسي، واتشعروا بوشاح مذهب الإحساس الجديد في الصين، ووضعوها للجنة الأسامية في توطيد أركان رواية (الدنية) حتى باتوا بالمثل رواد أدب الدنية في الصين، ونذكر منهم على وجه الخصوص الأدباء: ليونا أوي، وموشى بنج، وتشى تشه تسون.

ورلد الأدبيب ليونا أوي Lui Na Ou (١٩٠٠-١٩٣٩) في مقاطعة تايوان، ولكنه نما وترعرع في اليابان، وبدأ الإبداع الأدبي في عام ١٩٢٨، وكتب ثماني روايات في الفترة من ١٩٢٨ حتى عام ١٩٣٩، مستخدماً تيار الوعي والتحليل في وقت مبكر نسبياً وغيرهما من طرائق التعبير، وأماط اللثام عن الفساد المستشري بين الجنسين داخل أروقة البرجوازية، ناهيك عن حياة الانحلال والاضمحلال، ثم جمع تلك الروايات ونشرها في مجموعة الأعمال الكاملة بعنوان "مناظر في مدينة" والتي أصبحت باكورة الأعمال الأدبية التي مهدت الطريق أمام مدرسة (الإحساس) الجديدة في الصين.

وفي رواياته مثل "اللهو والتسلية" و"مريضان لا يشعران بالوقت" وغيرهما من الروايات الأخرى التي استقى مادتهما الأدبية من الملاقة بين الجنسين

في الشوارع وتخبط القراء، وأحلام الشباب في الثراء، وقصص الأمسي، أو تناولت حياة الفسق والجون للأطباء وجعل ذلك الأدب موشى كاتباً رائداً في أدب أهل الحضرة، واستحق لقبى "الكاتب الساحر" و"الكاتب الماهر" نظراً لفرارة نتاجه الأدبي (١٣).

وكان الأديب موشى يردد دائماً: "أن أعمالى تولى اهتماماً بكشف النقاب عن قناع النعمة الزائف فوق الوجوه العائسة في المدن". وكل امرئ إذا لم يتسم بشعور داخله فإنه يعانى في أعماقه مشاعر مدفونة من العزلة والوحدة، وبعد ذلك مزيجاً من الشعور بالوحدة لا يمكن التخلص منه" (١٤). ويتجلى ذلك في رواية "خمسة رجال في ملهى ليلي" ويشتمل هؤلاء الرجال على العاطل، والمهزوم في الحياة، والفاشل في حبه، وفادئ شبابه في ريعانه، وتسيطر عليهم الآلام والأحزان المبرحة، وارتادوا ملهى ليلي في نهاية الأسبوع للبحث عن متنفس لأرواحهم وانتشالها من اليأس، وراقصوا في مرج صاخب حتى ابتلاج نور الفجر، وانتهز أحدهم هذه الفرصة الصالحة وأطلق الرصاص على نفسه وانحدر، وشيع جنازته الأربعة الآخرون، وكذلك في رواية "القوافيا الشجرية السوداء" حيث تلقى برقصه تلوذ بالقرار غشية الاختصاص من جانب رواد المرقص، ثم عقرتها الكلاب وأصابها بجراح أمام بوابة فيلا هرول صاحبها لإنقاذها وأصحت زوجته، ولكنها لم تكفف النقاب عن حقيقتها بأنها راقصة، وغاصت الآلام والأحزان في أعماقها. وعلى الجملة، إن روايات موشى تتحلى مادتها الأدبية بالخصوبة والثراء بشكل أكبر عند مقارنتها بالروايات الأخرى في هذا المضمار، كما أنها تجمع بين التاريخ والحداثة والمدن الكبرى والمراكز الصغرى. كما تناولت رواياته الحياة في المدن وتغلقت في العالم النفسى الداخلى للشخصيات من ذوى الطبقات الدنيا مثل رواية "العاطل" التى وضعت مشاعر الانتفاخ والخوف والتذم والعزلة التى أصابت موظف بنك في الطريق، بعد أن تم فصله من عمله وتقاضى راتبه الأخير. أما رواية

وعلى الرغم أنها كشفت أن حضارة المدن الحديثة سببت شعوراً بالانقباض وبالهيم على الصدور، إلا أنها أظهرت إعجاباً بالحضارة المادية القاضجة عن الرأسمالية.

والجدير بالذكر أن وصف الرواية للشخصى والأحداث والمشهد في المدينة لم يكن وصفاً حقيقياً لما يحدث في الصين وفي الواقع أيضاً، كما لم تقدم أيضاً وصفاً للشعور الباطنى لدى شخصى الرواية، وإنما كانت الرواية برمتها تصيداً حقيقياً لمشاعر أحاسيس المؤلف، وهذا ما يطلق عليه "الحس بالواقع" والشعور به والإيهام به. ولا غرو أن تفرج له هذه الرواية قبلة الشهرة التى ملأت الآفاق ويظهر مؤلفها بقلب كديس مذهب المشاعر الجديدة كما أن آثاره الأدبية قد وصفت بالإرهاصات الأروية لما عرفته المساحة الأدبية آنذاك من "أدب مدرسة شنگهاى" و"أدب مدينة الغامرين الأجانب".

كما أنتهج موشى مذهب الواقعية في رواياته التى تناولت الصعاليك المظنين في المدن، والقمع الطبقي، ومقاومة الشعب، وتمتاز لغاتها بالسلامة والوضوح، وتناصب الشخصيات وطباعهم، وجذبت اهتمام الدوائر الأدبية والفنية وظهر ذلك جلياً في المجموعة الروائية الأولى بعنوان "الشمال والجنوب" كما نشر ثلاث مجموعات روائية تباعا هي "مقبرة عامة" و"تمثال فتاة من الذهب الأبيض" و"مشاعر ساحرة" التى استخدمت طرائق التعبير من تبار الوجدى والتحليل النفسى ووصف حياة المحبون والفسق، والفترف والذبح للشباب والفتيات الذين ينتمون للطبقة البرجوازية، وجدد أفول هذه الطبقة وانحلالها. ومن روائع أعماله الأدبية في هذا الخصوص: "خمسة رجال في ملهى ليلي"، "منظر شارع"، "رقصة القلب في شنگهاى"، "تمثال فتاة من الذهب الأبيض" التى كشفت قناع النعمة والبهجة الزائف فوق وجوه المهزومين في الحرب والأحزان تحاصرهم، أو تتوارى الأحوال النفسية، أو وضعت حياة الانحلال لأسرة فاحشة الثراء تم اغتيالها في جنة الأرض، وحياة الماهرات والبغاة، أو تناولت التطور غير المتزن

فطرة الإنسان أو يسلها من التمو، ومثل هذه الحركات المعادية للعقل في الأدب الحديث والفكر الحديث مدرسة الفطرة التي كان يدعو إليها الكتاب الإنجليزي العظيم د. هـ. لورانس ومدرسة "لاوعي الجموع" التي أسسها العالم الألماني العظيم كارل يونج (١٤).

وعلى هذا الأساس قامت رواية "الراهب الهيرذى كومارا جيفا" الذي يتمتع بالذكاء والدهاء ويقف في نفسه بأنه راهب لديه القدرة على "تحديد طبيعة الإنم"، ولكن عندما أبدى رغبته الجنسية تجاه إحدى أقارب زوجته الحسانوات، فقد هذه القدرة ولم يستطع الاعتدال بنفسه، ووقع في شرك إصلاح الذات، وأصبح إنساناً عادياً في خضم تناقضاته عندما ماتت هذه الحساناء، وذات مرة كان يلقى خطبة دينية فوق منصة يقصر الملك، وتحرك اللاوعي داخله وأشار بصورة تلقائية وعفوية إلى اسم عاهرة مومس شهيرة، التي عندما شاهدتها أول مرة كانت "روحه وأوصاله ترتعد"، ولكن كبح جماح نفسه، إلا أنه لم يستطع التخلص من رغبته الجنسية نحوها، وفي نهاية المطاف اضطر إلى ابتلاع إبر بطريقة سحرية وتظاهر بأنه أصبح قديساً بوذياً يتحلى بالأخلاق الحميدة والعذر والحيطة، وعندما كان يبتلع الإبرة الأخيرة ألقى نظرة خاطفة على هذه المرأة الماهرة الواقعة بجواره ولاحظ أمام عينيه صورة زوجته وتوهجت عاطفته الجنسية ولم يستطع ابتلاع الإبرة التي وخرته في حنجرته وأصابته بالأم شديد، وأشار أحد المفكرين إلى أن ذلك "بعد تسجيلاً لوصف الصينيين الصراع بين الروح والجسد لدى معتققي الديانة البوذية" (١٥).

ولم تخرج المجموعة الروائية "عشية أمطار البرقوق" عن وصف الأحوال النفسية واللاوعي، وامتدت بصيرة مؤلفها إلى وصف الأحوال النفسية من اللاوعي لدى أهل المدن الكبرى في الثلاثينيات. وفي مدينة شنغهاي، شبه المستعمرة وشبه الإقطاعية، قام التطوير غير المعلن وعقلية اقتصاد السلع بتدمير المفاهيم الأخلاقية الكونفوشيوسية التقليدية، وخرّبت عاطفة الحياة الغربية نموذج

"الفتاة تاه ليه" فقد تنازلت الحياة الأليمة والنفسية لموظف البنك الصغير شيان لوه، من الحنين الشديد إلى مسقط رأسه، وآلامه وأحزانه التي لا تنتهي والكتابة والهموم التي تصاحبه، ويأمل أن يدخل ملهى دافرنج، ويشعر أنه بليد وعشيم، ومع ذلك يصر على مشاهدة أترانه والفتيات الذين يرتادون هذه الملاهي وقلبه يعتصر حزناً، وبدأ يسيطر عليه الشعور بالعدم، وقد اهتفت هذه الروايات بتجسيد مشاعر القرائين، والموظفين والراقصات من الآلام الدفينة في أعماقهم، والحزن والألم، والخوف، والعزلة والوحدة، والحيرة والتردد، لذا اتسمت بالواقعية الشديدة.

وكان الأديب تقي تشه شيون المولود في عام ١٩٠٥ صاحب أول محول في حقل التحليل النفسي والباطني لشخص الرواية وجعل رواية التحليل النفسي تصبح مسئلة ومنفردة داخل الأوساط الأدبية في الصين، وكانت آثاره الأدبية ثمرة تأثرو بمدرسة التحليل النفسي لفرويد وبعض علماء النفس الجنسي في السويد. وكشفت أعماله الروائية عن جانب اللاوعي والأوهام والخيالات والتعابير النفسية لدى الشخصيات، ويدور موضوعها الرئيسي حول الجنس الجنسي، والعاطفة المثلية والسلوك الاجتماعي، وأصدر المجموعات الروائية مثل: "مصباح العام الجديد" و"جنرال خافض الرأس" و"عشية أمطار البرقوق" و"أخلاق فتاة حسناء". وعلى الرغم من تباين المادة الأدبية في تلك الروايات إلا أنها جسدت بشكل كبير الأحوال النفسية من اللاوعي لدى الأبطال، وقد اشتهرت مدرسة اللاوعي عند أغلب المهتمين بالفن والأدب باسم المدرسة الصيرالية، أو مدرسة ما فوق الواقع. والحقيقة أن الصيرالية هي مجرد تيار مهم من تيارات مدرسة اللاوعي، فالواقع أن مدرسة اللاوعي تشمل إلى جانب الحركة الصيرالية عدة حركات أخرى في الفن والأدب تقوم على معاداة الواقع بالمعنى المكشوف بالمألوف، وتلتصق خلاص الإنسان بالتمسك بنا في الإنسان من قيم وتوازن وغرائز واستعدادات فطرية قبل أن يفقد العقل

بالعقلية والنفسية الجديدة بصورة أسامية. ولا ريب أن بعض أعمال هذا المذهب تنطوي على اتجاهات جلية من الانحلال والميوعة، والجنس والتشاوم، واليأس والقطوع، وظهر ذلك واضحاً إلى حد ما في بعض أعمال الأدبيين ليونا وموشى التي تعرضت للنقد لأنها استوعبت التأثيرات الخارجية السلبية، بالإضافة إلى أن إبداع روايات هذا المذهب استوعبت تأثير المثالية التاريخية لدى مدرسة التحليل النفسي للعالم فرويد، وقدم تصويراً خاطئاً لبعض الأشياء والشخصيات، جراه أن فرويد بالغ كثيراً في تأثير الرغبة الجنسية وجعلها بمثابة العامل الحاسم، ونسب كافة المظاهر في ضوء الأحوال النفسية وجسد الاتجاه نحو المثالية، واستخدم ذلك كله في توجيه وإرشاد الإبداع الأدبي من شأنه أن يظهر الإنجاز بصورة حتمية (١٦) ■.

الحياة القائم على النظام الحضائري التقليدي، وغير إيقاع الحياة المريعة عادات الناس الحياتية مثل "العمل منذ شروق الشمس، والراحة بعد غروبها"، ومساعي البعض وراء اللذة والمتعة عزز الحياة الفكرية الجوفاء، وأدى ذلك كله إلى المظاهر غير المادية من القمع والكبت وتقلبات الأحوال النفسية. ويبين ذلك أن مذهب "المضارع" الجديد في الصين تأثر بمدرسة "الإحساس" الجديدة في اليابان، وتجمعها موضوعات متشابهة ومقابلة، ولكن هناك موضوعات مختلفة ومتباينة بينهما أيضاً، وكلاهما ظهر عندما شجعت اليابان التعبير عن المشاعر والأحاسيس، ودمج اللاوعي والتحليل النفسي في بوقعة واحدة وتتجلى أعمال الأدبيين ليونا وأوى، وموشى ينح بتأثير مذهب المضارع الجديد إلى حد ما، بينما روايات تشي تشه تسون تأثرت

المراجع

- ١- الصينية الحديث" دار نشر جامعة بكين، الصين الشعبية، عام ١٩٩٩، ص ١٣٠ - (بالصينية).
- ١٢- هي ديان تسون، "صديقي الأخير" الأديب لينج شيونغ فينج "انظر مجلة "تاريخ الأدب الجديد"، المجلد الثالث، ١٩٨٣، (بالصينية).
- ١٣- لي بينج وآخرون، "الأدب الصيني في القرن العشرين"، مكتبة سان ليانج في شنغهاي، عام ٢٠٠٤، ص ١٨٠ - ١٨٢.
- ١٤- د. لويس عوض "الاشتراكية والأدب" - دار الهلال، الطبعة الثانية، المجلد ٢٠٦، مايو ١٩٦٨.
- ١٥- سوسو لين "الأدباء وأعمالهم في العشرينات" - دار نشر قوانغدونغ بتاوان، ١٩٧٩، (بالصينية).
- ١٦- انظر كتاب "الأدب الصيني في القرن العشرين"، تحرير فو شينج هاو، ترجمة د. عبد العزيز حمدي عبد العزيز، الشروع القوي للترجمة، العدد رقم ١٠٧٧، عام ٢٠٠٤، ص ٧٧٨.

- ٢- انظر كتاب (دمعة إلى الأدب الياباني) من منشورات معهد الثقافة اليابانية، ص ٤٣، بدون تاريخ.
- ٣- يمد "تبار الرعي" من المصطلحات التي تمخض عنها الأدب الروائي المصري، ويرتكز على عقل الإنسان والمعطيات السيكلوجية، أي أنه يفرض صرخة داخل تلايف النفس البشرية، بدلاً من الاهتمام بالحوادث الخارجية، ويمثل هذا التيار رائدتين من أمثال وولف وبروست وجويس، وتعني عبارة تبار الرعي - بمعناها الضيق - الكلمات التي يستعملها الكاتب الروائي للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والمعطيات العقلية عند شخصيات الرواية.
- ٤- د. زكي حوش "أسباب ونفالج الهجرة السكانية من الريف إلى الحضر" عالم الفكر، المجلد ٢٨، عام ١٩٩٩، ص ٢٢١.
- ٥- انظر كتاب "تاريخ الأدب
- الصيني الحديث" تحرير لوان تشينج دان وآخرون، دار نشر الطمين في مقاطعة هونان؛ الصين الشعبية، عام ١٩٩٣، ص ٢١٤ - ٢١٥.
- ٦، ٧- انظر "مختارات من الأدب الياباني" ترجمة صبري أبو الفضل، الألف كتاب الثاني (٥٧)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٨، ص ٣١ - ٤٥.
- ٨- Patrick Hanan "the rise of modern Chinese novel" the all story monthly, united states.
- ٩- عبد الرحمن صدقي "بوليفر- المضارع الجرم" مطبعة اقرأ- العدد السابع- دار المعارف، القاهرة، عام ١٩٨٦.
- ١٠- د. نبيل واجب "معالم الأدب العالمي المعاصر"، مكتبة مصر الثقافية، ١٩٩٠، ص ٤٤ - ٤٥.
- ١١- هونغ تشي تشينج "الأدب

- ١- الناذية (١٩١٦، ١٩٢٠) تبار أدبي في ظهر خلال تلك الفترة خاص بالبرجوازية الحديثة.
- ٢- انظر كتاب (دمعة إلى الأدب الياباني) من منشورات معهد الثقافة اليابانية، ص ٤٣، بدون تاريخ.
- ٣- يمد "تبار الرعي" من المصطلحات التي تمخض عنها الأدب الروائي المصري، ويرتكز على عقل الإنسان والمعطيات السيكلوجية، أي أنه يفرض صرخة داخل تلايف النفس البشرية، بدلاً من الاهتمام بالحوادث الخارجية، ويمثل هذا التيار رائدتين من أمثال وولف وبروست وجويس، وتعني عبارة تبار الرعي - بمعناها الضيق - الكلمات التي يستعملها الكاتب الروائي للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والمعطيات العقلية عند شخصيات الرواية.
- ٤- د. زكي حوش "أسباب ونفالج الهجرة السكانية من الريف إلى الحضر" عالم الفكر، المجلد ٢٨، عام ١٩٩٩، ص ٢٢١.
- ٥- انظر كتاب "تاريخ الأدب

مصادر ومراجع الدراسة

- ١ - "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة د. وضوان طائفا، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٢١، الكويت.
- ٢ - إيفور إيفانس "مجلد تاريخ الأدب الإنجليزي"، ترجمة د. زاهر غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ٢٠٠٧.
- ٣ - مالكوم براذرلي "الرواية اليوم"، ترجمة: أحمد عمر شاهين، "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة د. وضوان طائفا، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٢١، الكويت.
- ٤ - د. عبد الملك مراد، "في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد" سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، الكويت، عام ١٩٩٨.
- ٥ - د. مختار علي أبو غالي، "الحقيقة في الشعر العربي المعاصر"، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٩٦، الكويت، عام ١٩٩٥.
- ٦ - علي أدهم: "بين الفلسفة والأدب" دار المعارف، عام ١٩٧٨.
- ٧ - قائلتنا إيفاشيفا "للثورة التكنولوجية والأدب" - ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٦.

الملف الرابع

الروائي فتحى غانم

- أحزان الرواية والسياسة ..
- حوار مع الكاتب فتحى غانم ..
- نماذج رجال الدين فى عالم فتحى غانم ..
- دراما السقوط فى مقبرة الأفيال ..
- المفارقة فى الرواية العربية «قليل من الحب .. كثير من العنف» ..

أحزان الرواية والسياسة

عبد الرحمن أبو عوف

الأجنبية واندماجها في الحياة المصرية اليومية. كان - قحى غانم - من جيل الأربعينيات جيل إيمان عبدالقدوس وأحمد بهاء الدين ويوسف إدريس وإدوار الخراط. وهو الجيل الذي تفتح وعيه السياسي على مظاهرات الطلبة والعمال التي قادتها (لجنة الطلبة والعمال) سنة ١٩٤٦ ضد فاشية حكومة إسماعيل صدقي صليحة الاحتلال الإنجليزي والقصر الملكي. . . غير أنه لم يتم إلهي تيار سياسي محدد. وربما كان يميل عاطفياً لليسار غير أنه ظل مستقلاً رغم هذه الانحيازات أيام عبدالناصر.

ولقد كانت روايته رباحية (الرجل الذي قد ظله) بجانب حماسية موضوعها الذي يحلل أزمات مثقفي الطبقة القومضة الصغيرة ومساوماتهم وزيفهم كانت تجديدياً في التشكل الروائي، حيث قدمت الأحداث وعلاقة ومصائر الشخصيات الرئيسية بشكل نمطي حيث يترجم بمرادف نفس الأحداث أربع شخصيات كل من وجهة نظرهم عكس الرواية التقليدية التي يتتابع فيها الزمن والعكس بشكل رسمي ولعله استفاد من تنكيك رواية رباحية الإسكندرية للورنس داريل).

غير أن أعرق وأكثر رواياته إثارة وشجاعة وشهادة صادقة على بعض التجاوزات السياسية في المرحلة الناصرية كانت رواية (حكاية ترو) وهي تصور بتركيز مكثف وبلفه روايات عمليات القهر والتعذيب التي عانى منها اليسار والمثقفين في معتقلات الثورة عام ١٩٥٩ - ١٩٦٤ حيث يبرد جراح وموضوعية وإيمانية استشهاده أحد رموز اليسار المصري عبر رسده للشهور الأخير لحياة الجلاد رجل الأمن آلة القهر الذي مارس وأشراف على تخذيب هذا الملف اليساري وصبر رصده حياة اللامبالاة والربع الذي كان يعيشها إبن هذا الملف اليساري في مدينة الإسكندرية، لقد كانت روايات قحى غانم شهادة وثيقة عن مراحل ثورة يوليو ١٩٥٢ في صعودها وانكسارها.

برحيل الروائي والصحفي الكبير - قحى غانم - تقرب شمس قلب بارز من أقطاب الرواية المصرية العربية، تميزت كلية أعماله الروائية بتأسيس اتجاه وتيار متميز له خصوصيته الفكرية والجمالية في أفق الخطاب الروائي العربي، يمكن تلخيصه إجمالاً في نوع من الرواية السياسية. . . حيث تلحم ألبيات السرد الروائي وعناصر الأسلوب التعبيري مع الرويورتاج والتحقيق الأدبي مما يؤثر على صليحة التشكيل والبناء واللغة المسلسلة والسرعة الإيقاع. . . بمعنى أكثر تجديداً أن معظم الروي والمضامين التي تكون عالمه الروائي تناقض تناقضات وصراعات القوي السياسية والاجتماعية والثقافية في المرحلة الانتقالية التي عاشتها مصر عقب ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثته من تغيرات في البنية السياسية والاقتصادية والثقافية في تمتد علاقاتها بالمتنقن من حذر واحتراف وقهر ثم توافق وانسجام في نهاية مرحلة عبدالناصر. ولقد جسد وحل بالصورة والرمز والحجاز (قحى غانم) العالم السري المعقد والفاضل والمثير للحياة في كواليس المصاعف والسياسة وصراعات القوي في كل من مرحلتى عبدالناصر والسادات وحسن الصحفي وقربه من صناعات القرار السياسي وتجربته الصحفية المربضة التي أوصلته إلى قمة المصنوعات الصحفية في العهد الناصري. . . طرح قحى غانم في رواياته جدل صليحة التناقض السياسي بين العسكريين ثورة يوليو ١٩٥٢ والذين وأهل الخبرة من الكتاب والصحفيين والفنانين. . . كما يتجسد ذلك في روايته (الرجل الذي قد ظله) و (زينب والمرش). . . كذلك كان من أوائل الروائيين الذين استمعوا وخطر صعود المذاهب الأصولي والإرهابي وتهديده لأسس المجتمع المدني في روايته المهمة (الأفعال) وتنافس باستتارة ورجابة أفق خطورة ومم أدراة الفتنة الطائفية بين عصري الأمة واتحاح التسريح الوطني وسماحته وأصالته بين الأقطاب والمثقفين في روايته حكاية (بنيت من شبر) كذلك قدم استقصاءه روايته بانورامي لحياة الألقايات

حوار مع الكاتب فتحى غانم

حسين عيد

أولاً: حوار مع الكاتب الكبير فتحى غانم
كنت قد أنجزت كتابين عن فتحى غانم: هما «فتحى غانم» الحياة والإبداع (١٩٩٥)، ومفهوم السلطة والدين في تجربة فتحى غانم الإبداعية (١٩٩٩) صدرتا خلال حياته، وكنت بصدد إعداد كتاب ثالث لم تمكني ظروف موته المفاجئ من إكماله، وقد وجدت الحوار التالي الذي أجرته مع الكاتب الكبير ضمن مشروع الكتاب، الذي لم يكتمل!

مكونات ثقافتك:

كيف تكونت وتشكلت ثقافتك الأدبية؟ ما أهم قراءاتك الأولى، وتأثيراتها المختلفة عليك؟
فتحى غانم: بدأت منذ سن الخامسة، علي يد أستاذ أزهرى هو الشيخ أحمد بدوي. كان يدرس لي، وهو يحدثني باللغة العربية الفصحى بشكل كامل، سواء وهو يعلمني القرآن، أو يخبرني عن ألفية ابن مالك، أو يشرح لي المعزلة، أو وهو يوضح لي حروف القلقة أثناء قراءة القرآن... من هنا ظل القرآن في داخلي، وقصص القرآن بالذات... إلى جانب ذلك، ترك لي والذي يعد وفاته مكتبة ضخمة تحتشد بالكتب الإنجليزية والفرنسية. وأذكر أنني بعد وفاته بمستتين، قمت بترتيبها، ونظمت

فهارس الكتب، واكتشفت بين عناوينها كتاب "Decline of the west" للفيلسوف الألماني شبنجلر، وهو من أشهر فلاسفة التاريخ الألمان في القرن العشرين، وهو يعني "أفول الغرب". وقد كتبه سنة ١٩١٧ خلال انهيار ألمانيا في الحرب العالمية الأولى. كان الكتاب بالإنجليزية، وحاولت أن أقرأ فلم أفهم منه شيئاً. ثم وجدت كتاباً لعبد الرحمن بدوي عن شبنجلر باللغة العربية، عبارة عن ملخص له، قرأته فلم أفهم منه شيئاً، لكن بالإصرار حاولت أن أفهم.
رحلة فهم هذا الكتاب، كانت رحلة في اللغة وفي الفلسفة، عرفتني بالأستاذ حسن الهاكع، الذي كان وقتها مديراً للتعليم بالمنصورة، ويعرف اللغة

"جراموفون سوسميتي"، التي تقدم جديدا في سماع الموسيقى. وكان الدخول مباحا، وكنت أحمل كتاب شينجر الضخم، الذي أخذته من مكتبة والدي، ولعله اجتذب لويس عوض، الذي نظر فيه، وبعد أن قرأ العنوان سألتني "كيف يفهم شينجر واحد منك؟" غاطتني جدا هذه الكلمات، ولعله حتى الآن لدي إحساس أن هذا الرجل تحدّثني في شيء ما (ضحك عيق!)، لأنه اندفع وقالها بشيء فيه تعال، وهذا ما جعلني أصمم علي فهم ذلك الكتاب. أما الموقف الثاني فكان مع عبد الرحمن بدري، حين قابلته في حجرة كامل الشناري، وكنت قد قرأت شينجر، فقلت له إن كتابه المكتوب عن شينجر مكتوب بتعجل وغير دقيق، عندئذ تشجّع، وقال: "أراهنك بمائة جنيه"، وأخرج من محفظته ورقة بمائة جنيه فعلا. وكان مشهدا غريبا لفقدان أعصابه، فهدأه، وكانت أول وآخر مرة شاهدته فيها.

وهل كان لهذه المواقف تأثير عليك؟

فتحي غانم: بطبيعة الحال، عندما شاهدت أساتذة الجامعة بهذا الشكل، كان هذا ما شجعني علي أن أتهور، فكشفت عدة مقالات في مجلة آخر ساحة، عن أن طه حسين لا يعجبني، وأنه عقبة في طريق القصة والرواية المصرية، وأنتي لا أحب الرمز في شخصية حميدة بظلة رواية "زقاق المدق" لتجيب محفوظ...

وأعتقد أن هذا يرجع إلي أنني أغلقت علي نفسي لمدة عشر سنوات أفرا، فحدث لي نوع من انفجار الكبت الزائد.

بدايات:

لكن كيف تبلورت لديك الرغبة في الكتابة؟

فتحي غانم: ترتبط الرغبة في الكتابة عني بأمرين: الأول أن الوالد كان قد انتهى من تأليف كتاب، هو "جان دارك في سبيل الوطن"، وطبعه في مكتبة النهضة، وكنت أذهب معه لراجعة البروفات، إضافة إلي اتصاله بالعديد ممن يكتبون ويألفون كتباً

الرواية تسايا رائق

الألمانية، التي كان الكتاب في الأصل مكتوبا بها. وكان قد سمع من زميل لنا، أن هناك في إدارة التحقيقات في مصر من يقرأ شينجر، الذي كان المهاجم شديد الإعجاب به، ويترجم له كتابا آخر بعنوان "الأعرام الحاسمة: Hour of decision" فجاء إلي مصر لمقابلتي لاهتمامنا المفترك، وكنت في ذلك الوقت قد قرأت الكتاب بالإنجليزية، واشتريت ترجمة فرنسية قرأته أيضا، لأنني لم أكن أعرف الألمانية، وذلك بعد أن تعمقت بالموضوع، فراح يحدثني عن فروق الترجمة في الإنجليزية والفرنسية عن الأصل الألماني للنص، وتوطدت العلاقة بيننا.

هذا الكتاب وهذه المحاولات أدخلتني في متاهة أكبر، والأمر يبدأ دائما بكتاب كبير. في اللغة كان القرآن الكريم، وفي فلسفة التاريخ كان كتاب شينجر، للدرجة أنني أصبحت أفهم نظريات التاريخ بالمعكوس، بمعنى أنني عرفت بوجود نظريات الماركسية والاشتراكية من خلال حديثه عن فلسفة التاريخ وفكرة الحضارات، وهو فكر أقرب إلي نيتشه وليس إلي الفكر الماركسي. وهذا أدخلني إلي رؤية فلسفات للتاريخ أكثر تعقلا من شينجر، مثل "دراسة التاريخ: Study of history" لتوينبي، وغيرهما ممن اشتغل علي فكرة التاريخ والحضارة بمفهوم مختلف مثل الأمريكيين هنري وأدم بروكس. وكان لا بد أن أفرا هيجل وشوبنهاور وكانت، بمعنى أنني قرأت كثيرا عن التاريخ.

هل كانت سنوات القراءة تلك سنوات ما بعد

التعليم الجامعي؟

فتحي غانم: بل بدأت مع التعليم الجامعي، وأذكر أن ذروة المواقف كانت في موقنين لا أنساها. كان الأول خلال دراستي في السنة الأولى بكلية الحقوق في جامعة القاهرة، حين ذهبت إلي كلية الآداب، حيث كان هناك مدرس جديد للغة الإنجليزية اسمه لويس عوض، يدير جمعية

وما أول قصة نشرت؟

فتحي غانم: أول قصة نشرت لي كانت بعنوان "غليان الماء" ونشرت في "الفصول"، عام ١٩٥٠. ألم تكن هناك أية محاولات روائية قبل رواية "الجبيل"؟

فتحي غانم: كانت هناك محاولة قبل رواية "الجبيل"، وهي ما أشار إليها أحمد بهاء الدين في مقاله الطويل، الذي كتبه عن رواية "زينب والعرش"، ولم أنشرها أبداً، لأنني كتبتها مرّات عديدة، وكان أحمد بهاء الدين يقرأها في كل مرة أعيد كتابتها... ممكن!! (يضحك)

من هنا اكتشفت أن كتابة العمل الفني أكثر من مرة يجعل الرواية ما يسمى "انكوت"، أي لم تعد صالحة... لذلك أفضل أن أكتب بتلقائية، علي حريتي، فيخرج العمل متدفقا بالحوية... فهذا خير من أن يعيد الفرد الكتابة وينمقها، علي حساب أشياء كثيرة. وإذا كانت المشاعر صادقة، فلن تسمح لك بتنميق الألفاظ... هذا اختبار، أما لو كانت المشاعر مصطنعة فلا بد من التنميق والحسنات البديعية... وقد كتبت رواية "الجبيل" بمشاعر متدفقة بصدق. طقوس الكتابة:

ما طقوسك الخاصة بممارسة الكتابة؟

فتحي غانم: ليس عندي أي طقوس لممارسة الكتابة، نهائياً. كلّ المطلوب أن يكون لديّ فرصة للتركيز. والتركيز يستدعي وجود جو نفسي هادئ، بمعنى أن مشاغل الحياة اليومية ومشاغل البيت، قد تزعجني، وتمنعني من الكتابة... وقد أبدأ الكتابة بعد الانتهاء برامج التلفزيون، حين يعم الهدوء، أو أحياناً في الصباح، أو حين تلج علي فكرة رواية، حينئذ يتحقق التركيز، حتي مع وجود ضجة، فأكتب... .

المهم في النهاية، درجة التركيز، التي تسمح بالكتابة.

هل هناك مواسم التفاضل أو كمون للكتابة؟

فتحي غانم: طبعا، هناك فصول تنتعش فيها

تمتلئ بها المكتبة. ثم توفي والدي، وأنا في الثانية عشرة من عمري. آخر ذكري لي عنه صورته وهو جالس يكتب، فظل انقادي للأب، وأنا أكبر أخوتي، جعل الكتابة تمثل لي عملية تصد في شخص الأب. هذا تفسير سيكولوجي، ولكن مدي صحته، الله أعلم...

والشيء الثاني، كان اهتمام والدي منذ الصغر بتعليمي العربية، علي يد أستاذ أزهرى. ظلّ معي حتي وصلت إلي المرحلة الثانوية، مما جعلني أشرب اللغة، بل أصبحت بسيطة، وأصبح صوت اللغة موجودا داخلي باستمرار، فصار الأمر سهلاً...

كثير من الروائيين بدعوا بكتابة الشعر، ثم تحولوا إلي كتابة الرواية... فهل بدأت بكتابة الشعر؟ فتحي غانم: لم أقرب من الشعر العربي. كنت أشعر باستمرار أنني غير قادر علي نظم الشعر، وأخاف أن أقرب منه حتي الآن! إذاً، لم تكن لك أية محاولات؟

فتحي غانم: محاولات بمعنى شعر منثور، أو ما يسمى الآن قصيدة النثر... نعم، كنت أكتبها، وكانت أولي كتاباتي بهذا الشكل، لكنه لم يكن شعرا موزونا مقفى... كانت هذه حقيقة بالنسبة لي خلال تلك السنوات العشر، التي حدثتك عنها.

وماذا عن محاولاته في كتابة القصص القصيرة؟

فتحي غانم: كانت أول محاولاتي لكتابة القصة، هي ثلاث قصص تمثل البدايات الحقيقية لي، وهي قصص: "خضرة البرسيم"، "القرم والملاق"، و"غروب الشمس". وقد كتبتها في وقت مبكر، ونشرت في عام ١٩٥٠ في مجلة "الفصول"، ثم نشرتها في الستينيات في كتاب بعنوان

"مور حديد مدبب"، وقد أجلتها تلك الفترة، لأنّ الذوق العام لم يكن يستطيع تقبل هذه التجارب في ذلك الوقت، بعد أن دخلت في تجارب حديثة جدا في الأسلوب والكتيك، حتي عندما تقرأ الآن. بعد ذلك كتبت رواية "الجبيل" عام ١٩٥٧ تقريبا.

الشعر أو إلي تجارب النثر، يسميها بعضهم رواية حديثة، لكنها ليست رواية!!
مراحل الكتابة الروائية:
كيف تبدأ فكرة الكتابة؟ ومتى تتحول إلي رواية؟
قتي غانم: يبدأ الأمر من فكرة تلح علي، فيها نوع من التحدي. قد تأتي من صدمة معينة أو جمعتي، ما تثبت أن تتحول إلي رغبة في محاسرتها أو فهمها والسيطرة عليها، فتبرز الفكرة التي قد تكون جذيرة بأن أتاولها.

هناك من الكُتّاب يسجل لبعده، وهناك من يعتمد اعتماداً كلياً علي الذاكرة. إلي أي من النوعين تنتمي؟

قتي غانم: قد أكتب في بعض الروايات مائة صفحة متصلة بقلم رصاص علي ورق عادي (من ورق الجرائد). وطالما كان قلبي متدفقاً، أكتب باندهاش شديد. تماماً كما يحدث مع الرواية الجديدة التي أكتبها الآن، فهناك حوالي مئتين صفحة مكتوبة، أتركها ثم يأتي يوم بعد ذلك، أبدأ العمل عليها. قد يشكل ذلك حوالي ٩٠٪ منه، فيصبح الأمر بعد ذلك تصحيحاً في سياق تتابع الكلمات. ولكن روحه تكون حية ساخنة، وهو ما أحافظ عليه.

وهناك روايات أخرى كتبها مباشرة. لكن المهم أن أحصل علي درجة التركيز المطلوبة، حتي أبدأ الكتابة.

عصوماً تحتاج الرواية إلي حسن رؤية مباشرة للناس والظروف والمجتمع، ولا تريد كانتا يصطنع مواقف وانفعالات، فمثلاً رواية "الرجل الذي فقد ظله" كتبها من نوفمبر ١٩٦٠ إلي فبراير ١٩٦٢ وكانت أكتبها فصلاً فصلاً، وتنتشر أسبوعياً بشكل مواكب. يعتبر هذا الأداء مثل الممثل الذي يصعد علي المسرح مباشرة، وعليه أن يؤدي أمام الجمهور. وكان هذا مكاناً من منة معينة، ولكن الروايات الأخيرة، لم يكن ممكناً أن أفعل هذا فيهل، ابتداءً من "قليل من الحب.. كثير من العنف"،

الكتابة، لكنها ليست محكمة بأزمة معينة، بل يدخل فيها العديد من العوامل.

والأصل أنني عندما أبدأ رحلة الكتابة، أكون ممثلاً بالرغبة في رؤية أبعاد كثيرة.. هذه طبيعتي.. فلا يهمني المناخ فقد، أو مشاعر شخصية ما، بل أنظر إلي ما وراء ذلك، وهذا ما يجعلني أكتب رواية وليس قصة قصيرة، فالقصة القصيرة تحتاج إلي مناخ معين، حالة، أو جوّاً، ليس فيه التوسع أو العمق الشديد الخاص بالرواية.

أحياناً أكتب القصة القصيرة، لإحساسي أنني يمكن أن أستخرج من الفكرة شيئاً ما. فأري من الأفضل أن تثق عند ذلك، خاصة عندما لا تكتمل معي. وقد أكتب بعد ذلك نفس هذا الموضوع في رواية طويلة، فمثلاً قصة "فترة من حياة بهية مسعود"، إذا ما تثبتت فيها شخصية الصحفي نجد أنها البذرة الأولى لرواية "الرجل الذي فقد ظله".

شغلت في الصحافة عدداً من المناصب القيادية. ألم يؤثر عملك في الصحافة علي إبداعك الفني؟
قتي غانم: جعلني عملي في الصحافة أختار اللغة الأقرب إلي الفهم، ولكنها ليست لغة الصحافة، فليس الأمر تعمق في اللفظ أو في كتابة الجمل بإبداع لغوي، وإنما هو تعمق في المشاعر

الإنسانية، وفي تتبع تشابه العلاقات بين البشر، بحيث أكون قادراً علي التعبير عنها بلغة بسيطة. هنا، البساطة في اللغة، تعني التعبير عن مزيد من العمق في المشاعر وتجارب البشر، وليس التعقيد في اللغة للتعقيد علي الإفصاح عن المشاعر الحقيقية للبشر. وطبعاً الرائد في الرواية الأجنبية كان همنجواي، لأنه كان أيضاً صحفياً، ويعتمد أن يكتب بأسلوب رائق بسيط، وبكلمات صافية واضحة، ويعتق في الصراع البشري، ولم يستخدم اللغة التي فيها طعنة أو إيقاعات شعرية.. وهذه الأخيرة لا تمسك الواقع، بقدر ما هي نوع من التعبير عن نغيمات ذاتية داخل الفنان نفسه. وهذا نوع من الأدب موجود، لكنه أقرب إلي

سياسيا، بل يخامر الكاتب في بحر الحياة مع الناس، مع البشر، مع تجارب الإنسان. وهذا يختلف تماما عن مجيء كاتب القرض رؤية سياسية أو مذهب سياسي، عندئذ تفسد الرواية، وقد فسد العديد من الروايات نتيجة لذلك.

ينصرف دقة رسمك لشخصية زينب في رواية "زينب والعرش" إلى سمة عامة في رواياتك، التي تجيش بالعديد من الشخصيات النسائية القوية، الطموحة. من أين استمدت هذه النماذج؟

فتحي غانم: لقد فوجئت أن هناك روايتا كبيرتا هو كنجولي ايمز، كتب مقالا بعد ترجمة رواية "الرجل الذي قد ظله" يقول فيه إن رسمي لشخصية المرأة أعجبه جدا. وبالنسبة له كروائي، يراني متفوقا جدا في الكتابة عن المرأة، وتدهشه تلك القدرة.

لكني أتصور أنه بالنسبة للفنان لا بد أن يكون بداخله امرأة بجوار الرجل، فهناك درجة من الهرمونات، هي التي تحكم كون الرجل ذكرا أم أنثى. لكن في الأصل هو بشر. والفنان يجب أن يكون لديه درجة من الفهم الأنثوي، وليس معنى هذا أن أكون شاذا (ضحك...).. بل أقصد أن يكون لديه حساسية خاصة لهذا الفهم الأنثوي، وإلا سيكون صعبا عليه التعبير عن المرأة. وأعتقد أن موضوع الفن هذا، يحدث إلى درجة من الامتزاج، تجعلني أشعر عندما أكتب عن المرأة أن بداخلي مشاعرها.

إذا، هل تلعب التجارب الشخصية دورا ما هنا؟ فتحي غانم: لا تحكي التجارب الشخصية أنه حدث للمرأة كذا، بل الأهم هو هل تستطيع نقل مشاعر المرأة أم لا؟

تجربة الرجل مع المرأة، يمكن ألا يعرف الرجل فيها عن مشاعر المرأة أي شيء. لكن التجربة الحقيقية، هي كيف ينقل الكاتب أصعاق المرأة، وهل لديه أدوات حسن خاصة بحيث يستطيع اكتشاف هذه

"بنيت من شبرا"، وأحمد وداود"، اشتغلت فيها بتركيز، ولم يكن ممكنا أن أنهم بهذه التفاني الشديدة.

أما "زينب والعرش" فسجلت أجزاء منها، وكتبت أوراقا كثيرة، فضلا عن عبد الهادي النجار كتبت ثلاثين صفحة، ثم زينب، وكتبت أكتب بمسرة.. وعندما بدأت كتابة هذه الرواية كانت هذه الصفحات الموجودة تساندني. لكن في تلك الرواية أجزاء مكتوبة مباشرة أيضا.

هل تضع تخطيطا مسبقا للعمل الفني؟

فتحي غانم: التخطيط بمعنى أن يكون عندي فكرة عامة للموضوع الذي أتأوله، ولكن تحديد مساره تفرضه الشخصيات أثناء الكتابة. وأذكر عندما كانت سهير رمزي تمثل رواية "زينب والعرش"، وكانت تريد أن تفهم الشخصية، حدثنا عن المشهد الذي تمضي فيه زينب لقابلة عبد الهادي النجار، وكانت قد مدت في طريقها إليه علي فاترينة أحمدي، وشاهدت حذاء أعجبتها، ثم ذهبت إلى لقاله، وبعد أن جلست معه عدة دقائق، خطر على ذهنها فجأة أن الأفضل من حوارها مع هذا الرجل أن تذهب لشراء الحذاء. هذا ملمح من شخصيتها. وقد حدث هذا أثناء كتابة المشهد. فخصيصة زينب، هي التي قررت ألا تردد، وأن تقتل الذهب لشراء الحذاء. وهذا يعطي دلالة على شخصيتها، بمعنى أنها عندما يحدثها الآخرون، تكون هي كما لو كانت تنظر في مرآة، لأن قصصيتها من الأساس هي البحث عن ذاتها، هل هي موجودة أم لا؟ وفهمت سهير رمزي الشخصية، واستطاعت أن تؤديها ببراعة.

إذا، تخطيط العمل وارد. كما خطط كرسوفر كولومبس الذهاب إلى الهند، لكنه لم يذهب إلى الهند، بل ذهب إلى أمريكا. وهو ما حدث أثناء التنفيذ. وهذه هي لغة الكتابة: في مغامرتها، وأنت لا تدخلها بقرارات حاسمة، فهي ليست عملا

وأنا لا أنقل حرفاً، بل أعيد صياغة الموضوع، كما شعرت به، وكما تقيتها نفسي.

ولكن بقية الروايات اعتمدت فيها على تجارب خاصة ومعيشة الواقع؟

قحى غانم: نعم، ولكنني أعيد تشكيلها وصياغتها.

أو كما يعبر عنها أهل النقد، بأنّ هناك معادلاً

موضوعياً آخر لها، حيث تصبح شيئاً آخر موازياً

للتجربة. ■

الأعماق أم ليس لديه؟ حتى لو دخل معها في علاقة عشق أو زواج أو غيرها. إنك، لا بد من وجود درجة معينة من الحب.

وهل تعتمد أحياناً على حكايات الآخرين عن

تجاربهم، كما حدث بالنسبة لرواية حكاية نو؟

قحى غانم: نعم، حكيت لي من بعض الأشخاص

المستولين في نادي الجزيرة. فلم يكن عندي مادة

أولفها، بل كانت هناك تجارب سمعتها من آخرين.

نماذج رجال الدين فى عالم فتحى غانم!

حسين عيد

كان الكاتب الكبير الراحل فتحى غانم (١٩٢٤ - ١٩٩٩) من أكثر الكتاب ارتباطاً بحركة المجتمع المصري، وما جاء به من تيارات سياسية، اجتماعية، دينية، اقتصادية... إلخ. لكنه لم يتوقف عند حدود الحاضر فقط، بل غاص متقياً فى الماضى القريب والبعيد، محاولاً أن يتفهم ما يحدث، وأن يستوعب مبرراته وأسبابه. وهو ما انعكس بشكل فني على أعماله الأدبية من قصص قصيرة وروايات، وهو يخط بقلمه لوحاته النابضة، سواء أثناء إثارة القضايا المختلفة عبر سنوات ممتدة من تاريخ مصر، أو عند رسمه للشخصيات، أو أثناء اهتمامه بالتفاصيل الصغيرة.

له، وهو يراه يستذكر القانون المدنى أيام كان طالباً فى كلية الحقوق "مهما درستم شريعة الفرنجة... وقانون نابليون، وقانون جستنيان... ومهما تماشى هؤلاء المحققون فى الأخذ عن هؤلاء الأجانب. فما زلنا نحن أصحاب الكلمة، الحفاظ على شريعة الله. انظر فى أحوال الإنسان من حولك تجد كلمة الشريعة هى النافذة فى كل أطوار حياته. دينه يسجل منذ لحظة ولادته فى شهادة الميلاد، رضاعته وحضنته ونفقته وهو صغير بشريعة الله. زواجه بشريعة الله. وفاته والتصرف فى ماله بعد وفاته بشريعة الله، وهذه أمور لن تمس، وأن يجرو حاكم واحد على المسام بها، ملكاً كان أو رئيس جمهورية، ونحن حراس

هذه الدراسة فى عرض نماذج من شخصيات رجال الدين، بدوا بالتبنيخ المثالى، ومروراً بنموذجى الشيخ ذى الشخصية المزدوجة، ثم النموذج الانفتاحى، وشيخ الجماعة، ورجل السلطة والدين، وصولاً إلى النموذج السامق المرتضى لرجل الدين شيخ مثالى: فى قصة "قضيت المحكمة بإحالة الأوراق إلى المفتى" من مجموعة "الرجل المناسب" (١٩٨٤) جرى توسيع لآفاق رؤية المجتمع، بالفصوص إلى أغوار التاريخ العربى من منظور دينى، وذلك حين رسم فتحى غانم شخصية (الشيخ) "منصور يوسف"، والد (القاضى)، بطل القصة، الذى كان يقول

تجتهد

ثم رسم قسّي غانم نموذج الشيخ بشكل مومّع في رواية (زينب والعريش)، التي أتاح أسلوب السرد فيها، الذي قام به الراوي (الطبيب بكل شيء)، أن يفوس أكثر إلى أصفاق التاريخ في المنطقة العربية، حين ربط بين هزيمة القطار الكفار للمسلمين في بغداد، وما نتج عنها من تبديد قوة الإسلام السياسية، وبين التطور أو الشرخ الذي أحدثته هذه الهزيمة لدى رجال الدين (الأقوياء)، ثم ربطه ثانية بين المحلل الأجنبي لمصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ (الإنجليز) وبين القطار، وذلك حين أورد ما قرأه بطل الرواية عبد الهادي النجار في كتاب "الأمور السلطانية والسياسات الملكية": "لما فتح السلطان هولاكو بغداد في سنة ست وخمسين وستمائة أمر أن يستقي العلماء أيهما أفضل: السلطان الكافر العادل - وكان هولاكو كافراً - أو السلطان المسلم الجائر. ثم جمع العلماء بالاستمئصرة لذلك، فلما تفقروا على الفتيا أجمعوا عن الجواب، وكان رضى الدين على بن طاروس حاضراً هذا المجلس، وكان مقدماً محترماً، فلما رأى إجماعهم تناول الفتيا، ووضع خطة فيها، بتفضيل العادل الكافر على المسلم الجائر، فوضع الناس خطوطهم بعده".

هنا إضاعة لفترة "تبديد قوة الإسلام السياسية" عندما هزم القطار (الكفار) المسلمين في بغداد، وكان منطقياً أن يحدث تحول لطماء المسلمين (رجال الدين)، بعد أن غلبوا على أمرهم.

هذا التحول الخطير الذي حدث لرجال الدين، عكسه قسّي غانم - بهامزة - خلال تقديم شخصية الشيخ القنار، الذي يقول لابنه "أنا رجل دين ... أعامل كلا من هؤلاء - الباشوات - معاملة الله ... للند ... ولا سلطان لأحد منهم علينا ... نحن لا نعرف للممالك ولا للكرام حكماً علينا ... نحن حفظة القرآن وحماة الشرع نهديهم إلى ما يحكمون به ... وما من سلطة لهم إلا بما وافقنا ...".

إنها تكاد تكون نفس كلمات الشيخ منصور يوسف (المثالي) في قصة "وقبض المحكمة ..."، لكن الفرق

هذا التضريح، لقد تبذرت قوة الإسلام السياسية عندما هزم القطار الكفار المسلمين في بغداد، وضاعت قوة الإسلام العسكرية عندما انهار حكم آل عثمان في الحرب العالمية الأولى، ولكن الإسلام باقٍ لن يمسّه سوء. باقٍ بكتاب الله الذي يتولى سبحانه أمر صونه ورعايته ويأق بالشرعية والفقه، بما تحمله من مسئولية جسيمة في الدفاع عنه". وقد حارب كل واحد منهم أن يتحايّل باسم الإصلاح والتجديد ليحرف خط الشريعة: "سوف يستقون جميعاً أو يذهبون كما يذهب الزبد جفاء. وتبقى الشريعة ويسود الفقه، حتى يسترد الإسلام سلطانه السياسية والعسكرية".

كان (الشيخ) منصور يوسف من رجال الدين الأقوياء، الذين تحملوا المسئولية فعلاً، كان دائماً جلوداً وعنيداً، يكاد يكون (مثالياً)، في تدعيم الشريعة، في كل لحظة من لحظات حياته، حتى تظل ثابتة مستقرة، لا تخرج عن خطها المرسوم.

نموذج مزلاج:

رسم قسّي غانم هذا النموذج الانتهازي بشكل سريع أولاً في رواية "الجبيل"، حين قدّم شخصية الشيخ المبلاري، الذي نال لقب الشيخ ليس بسبب تعليمه في الأزهر، بل لمجرد كونه تعلم وضار مدرساً في مجتمع يندر فيه التعليم، فاعتبره الأهالي شيخاً. كان قد قرأ، وهو صغير من الجبل إلى أسبوط، حيث تعلم وتوظف مدرساً بملجأ الأيتام، وفضل أن يعيش في مدينة أسبوط، رافضاً أن يعود إلى الجبل، لأنه "خزيان بعد ما تعلم من عيشتنا هنا". أصبح منفصلاً تماماً عن أهالي الجبل، لذلك قهر لا يريد لأخته أن تزوج من أهل الجبل، بل أن تستقر معه في أسبوط، كي تخدم زوجها. وكمثالاً لانتهازيته، ألف قصيدة مدح في الأميرة، أخت الملك، نال عنها خمسة جنيهات. وكان رأيه لحل مشكلة أهل الجبل، هو "أن تحدد الحكومة لهم نصيباً من أموال البر كقنارات". وبطبيعة الحال، رفض أهل الجبل رأيه، واحتقروا ...

ثم سأل الشيخ السماوى (الليونير) يوسف منصور، بحكم خبرته العملية فى كتابة سيناريوهات للتلفزيون، وهو يودعه (على فكرة يا أستاذ يوسف... كنت أريد أن أسألك منذ وقت طويل عن تلك المثلة التى ظهرت فى تمثيلية لك فى التلفزيون... ما اسمها (لطيفة)، لأننى صديقاً من إخواننا الذين يعملون معنا فى الخليج. كان موجوداً بالصدفة عندما اتصل بى الدكتور صبرى بخصوص لقائنا... هو الذى أخبرنى أنها مثلت فى رواية لك... اتصلت به لطيفة مع منتج يريدون منه تمويل شركة إنتاج تلفزيونى... ما رأيك... هل يطمئن للتعامل معها؟

وعندما أضاف بها يوسف، حدثه عمر بك عن جهلة بالتلفزيون... أراد أن يتقى أية شبهة... البرامج الوحيدة التى يهتم بها مباريات الكرة... ولكن مباريات كأس العالم يشاهدها فى الملعب، إنه نموذج آخر لرجال الدين، امتلأ صهوة الانتقاع، مستغلاً اسم الدين، ليثرى على حسابهِ وليوسع من دائرة أوصاله إلى مجالات لا تخطر على البال!

مطمئناً للجماعة:

كان منطقياً أن تشهد فترة الانتقاع (جنوحاً) شديداً عن الدين نتيجة اقتراف الفاحش والكتاب على المذات الدنيوية، لينبثق بالمقابل (تطوُّر) على الجانب الآخر فى الانجذاب ثانية إلى تكتلات أو جماعات دينية صغيرة تعتقد أنها تقبض على الدين الحق، فكان النموذج الرابع من السودان (توسيعاً للدائرة، وتأكيداً أن المعاناة مشتركة بين الدول العربية بحكم التاريخ، وأن المتغيرات التى تشهدُها مجتمعاتها متشابهة إلى حد بعيد)، وهو المعلم محمد زكريا، معلم جماعة (الحمدين)، الذى زاره يوسف، بطل رواية "الأفئال" أيضاً خلال رحلة بحثه عن ابنه المفقود حسن، وحين سأل عنه، أوضح له مرارته "يا أستاذ... لا تقل الشيخ... إنه المعلم... إنه يرفض لقب الشيخ... ويرفض ما يقوله

يكن هذا فى (ازدواجية) الشيخ النجار، فما قاله هو (الظاهر) الذى يتشدد به، أما وجهه (الحقيقى) الذى يتعامل مع مع الباشوات فكان التقبض، وظهر ذلك حين رافق الابن أباه إلى جلسة الباشوات فكان انطباعه "أين السيطرة... أين السلطة... أين كلمة الشريعة... أين القدرة على فرض الإعجاب عليهم، لا شيء من هذا... إن أباه مجرد مهرج رخيص لا يستطيع أن يقاوم نفسه، فيقوم رائساً رغم أنه وقد غلبه طبعه وما تعود عليه".

نموذج الثالث:

النموذج الثالث لرجل الدين الذى كتمه فتحى غانم فى (الأفئال) فهو (عمر بك السماوى)، الذى قابله يوسف منصور، بطل الرواية، فى مقر إدارة إحدى شركات الاستيراد والتصدير خلال رحلة بحثه عن ابنه المفقود حسن، وعمر بك هو شيخ طريقة صوفية، وله صلات عديدة بالجماعات الدنيوية التى تسمح عنها أو لم تسمح عنها، فى الخارج، فى السعودية والكويت والخليج وإيران، وهو يمتلك شركة (أراب إكسپورت)، يدخن سيجار تشرشل، يجلس فى غرفة مكيفة، يدور من خلالها معاملاته فى مختلف أنحاء العالم بالتليفون، لذلك يتحدث الإنجليزية بطلاقة.

كان وجه عمر بك "سميماً مشوباً بحمرة، صحوماً، وجه سمين وذقن حليق، عيان كسولتان موداهما بلتهم مساحة البياض، وجطر رفيق نفاذ يفوح منه مستزجاً برائحة الدخان".

كان رأيه عندما سألهُ يوسف عن ابنه "على الصوم إذا كان ابتك قد هجر الدنيا بالهجرة... فهذا فضل عظيم من الله ونعمة كبرى. وأسوف يشفع لك هذا عند الله فيما تقدم من ذنبك وتأخر". ففكر يوسف "ما هو الشيخ السماوى الصوفى الذى كان يركب الحصان الأبيض، ويسك بكتنا يديه الصمامة حتى لا يختطنها أحد... ويمضى موكبه بين الأعيان والمريدين... يظنون اللد والبركات ويتنتظرون الكرامات...".

في التكاليف على الخلق الديني. إنه رفض للواقع وإعلاء من شأن التجرد، وكأنه رد فعل لكل ما نفى في الواقع من فساد، ومادية، وبحث عن روحانية مطلقة في الدين، أو كأنه تعويض عما لنتاب حياتنا من تدهور وانكسار!

رجل السلطة والدين:

رسم فتحي غانم أيضاً في رواية "الأفيال" نموذجاً رهيباً آخر، هو نموذج رجل السلطة والدين. كان زياد الأسمر ضابطاً يعمل تحت رئاسة اللواء الحوت في جهاز المباحث، وهو ابن عمدة من برارى الفتا، استطاعت جماعته من الأقرباء الفرسين الاستيلاء على مساحات شاسعة من الأراضي (انظر إلى طروف نشأته وتربيته، لأنها هي التي تحكم تشكيل شخصيته)، لذلك كان قاسياً لا يرحم، فيه غلظة وميل إلى التسلسل وممارسة الجبروت، وكان معتاداً بنفسه إلى حد الهوس، وتأكيداً لهذه الصفات، يحكى عنه اللواء الحوت أنه "ذات يوم دخل زياد على ضابط مرءوس له ليبلغه تطيغات أصدرها الحوت، فوجد الضابط يسلو مساجداً لله، فغاده (كأنه يضع نفسه على قدم المساواة مع الله!) فلم يلتفت إليه الضابط، فركله زياد الأسمر، وأخرجه من صلاته، لينطلق ويغظ الأوامر"، بما يعكس عدم احترامه للدين، وقسوته، وتسلمه الرهيب!

وقد اختاره اللواء الحوت للتسليم إلى جماعة (التقوى والتقية) مبرراً اختياره بأنه عقوبة له... "فليخضع إلى جماعة متدينة تمارس المعلومين الدينية بمتتهى التزمت والتشدد، وسوف يضطر للخضوع إلى طوقسها ومن يدري لعل نفسه الشرسة تتهذب من هذه النتيجة الإجبارية. والدهش أنه بعد شهر قليلة كان زياد الأسمر في قيادة هذه الجماعة "فكان يقدم للمباحث كل ما تزيده من معلومات... أساليبهم في الدعوة، أين يتدرب الأولاد، وما يدور في اجتماعات العبادة. ورغم أن الجماعة كانت تعرف أنه ضابط شرطة، إلا أنه كان يمثل من وجهة

الشيخ... إنه ليس مثل شيوخ الأزهر عندهم، وليس مثل أى شيخ آخر تعرفه... إنه المعلم... الأستاذ... الذى يخرجننا من الجاهلية إلى دين محمد الصحيح".

وحين سمع المعلم له بمقابلة: "كل هذه العيون تحولت فجأة إلى الباب قبل أن يظهر المعلم وهبوا واقفين، لا بد أنهم شعروا بحركة تنبئ بمقدمه، تردد يوسف في الوقوف حتى ظهر المعلم فوقف ومرة به الرجل متجهاً إلى الأريكة وجلس عند طرفها المتصلق بالكتب وأسند كوعه على طرفه، ونظر إليه بعينه الحزبتين وتمتم بكلمات ترحيب بصوت ضعيف، ثم سكت بدعوه إلى الكلام..." وبعد أن تحدث يوسف، شرع المعلم في الكلام "عن طريقته، منهاجته في الدين، القرآن له تفسير للعوام، وله تفسير للخاصة، الجاهلية الأولى انتهت، ولكن ثلثها جاهلية ثانية لم تنته بعد. الناس تمشى في الضلال. يحاربون بعضهم بعضاً، يتقابلون على المصالح الدنيوية وينشغلون عن الله. الله أكبر من أن ننشغل عنه بالقوافه التي يتوهمون أنها أشياء خطيرة. الله أكبر من أن ننشغل بما يسمونه محاربة الاستعمار وتأميم القناة. الله أكبر من أن ننشغل عنه بهذه العلوم الفاسدة التي

يدرسونها في جامعاتهم لينصرف الناس إلى عبادة صروح مفيدة، ويزج لا تحميم من غضب الله، كل ما في الدنيا من مذاهب وأفكار وسياسة لا قيمة له ولا طائل من ورائه، ما قيمته إذا وضعته في كفة ووضعته في كفة أخرى التهجود والخشوع لله بالليل..."

"تدفقت كلمات الشيخ في صوت كان أول الأمر خفيضاً لئلا، ثم بدأ يقرى ويشدد حتى أصبح له صليل وحدة. صدمت الكلمات يوسف وبقر ما أدهشته وأقرعته بقدر ما شعر بتجاوب خفى بينه وبينها لا يدري كيف تسال إليه".

هنا، يبرز نداء بالعودة إلى الله وهجر كامل للثقافة الدنيوية نتيجة لما يحتاج المجتمع من تحولات بدت

هذه الحالة أن "هجمت فرقة من أولاده على واحد اعتبروه منشقاً وضربوه بالخناجر ضربات خفيفة، لأنهم يعرفون من التدريب الذي حصلوا عليه كيف يواجهون ضرباتهم في مقتل ... وحدث أن كان مع المصاب صديق أشوب بالذعر وقفز من النافذة فدقت عتقه" (هنا صنف إرهابي، ينتج عنه مقتل أبرياء ... إشارة بسيطة، موحية)

وقام الحوت بتفطية زياد مكثفياً بشهادته، لأنه لم يكن يكذب، لكنه بدأ يئس مخاوفه، خشية تطور الأولاد وأن يقلت زمامهم، ولم يخطر بباله عندئذ أن من يجب أن يحضره هو زياد نفسه، حتى كان ذلك اليوم الذين تحدى فيه الدكتور أبو الفضل عميد كلية الحقوق الطلبة المتظاهرين، وانتهمهم بالتطرف والتصصب، فرد عليه طالب من أتباع زياد بقوله "اسكت يا كافر لقد أحل الله دم أمثالك". فلما رد عليه العميد: "هذا هو كلام أتباع إبليس"، هجم عليه الولد واشتبك معه (أنهم لا يتعاملون بالمنطق ولا يقارعون الحجة بالحجة وينقاهمون بالحوار، بل هو العنف الطائفي)، فكان حقاً أن يفصله العميد من الجامعة، فكان مآل العميد الاغتيال وهو خارج من بيت زميل له بالمهندسين هو الدكتور بسيوني، حين ضربوه بالخناجر عدة طعنات نفذت في الصدر والعنق، وكان من ضمن المهاجمين حسن الذي طلب من زملائه ترك الدكتور بسيوني، لأن الأوامر لم تصدر بالتعرض له، فكان هو الشاهد الذي تسبب في إدانتهم، وتخفيف حكم الإعدام عليه.

نموذج سامق:

قام فتحى غانم في رواية "الأفيال" بعرض نموذج لرجل الدين (المرتجى) خلال سردة لأحداث الرواية، هو الشيخ الإمام عبد السلام صبري (شيخ الأزهر): وهو نموذج (سامق) لرجل الدين، الواعي، الناضج، الفهم. هو ابن شيخ، وعائلته كلها متحابين. كان الشيخ طويلاً ممثلاً الجسم، عصامته ناصعة البياض، فظانه زاهي اللون، بصير

نظرها انتصاراً كبيراً لها، فكانوا يهتفون أنفسهم بأنهم تسلموا إلى قيادة المباحث، مما هيا أنفاسهم لوضع خطط للاستيلاء على السلطة!

وتم تجنيد حسن يوسف منصور ضمن جماعة التقوى والفتية، وحين طالب الحوت زياد بإعادته لأهله، رفض مهدداً إياه، أنه إذا أصر الحوت على إعادة الولد، فلن يكون مثولاً عن الاستمرار في الجماعة. وهرر الحوت رضوخه لطلب زياد بأنه "ليكن له ما يشاء. لا بد أن يطمئن إلى رجاله، ويستطيع أن يواجههم في المارك التي تشب كل يوم في العالم السطى. النشاط السرى المعادى الذي نواجهه بنشاط سرى مضاد". وكان تبريره أمام يوسف "كان ابنك من وجهة نظري في رعاية الأسمر رجل السلطة ... لا أداة في يد مجرم إرهابي". وبطبيعة الحال، كان ذلك هو الخطأ الذي ارتكبه الحوت، لقد وجد زياد في جماعة (التقوى والفتية) ما كانت تهفر إليه نفسه من قسوة وجبروت وتطرف، ووجد فيها ما يرضى غروره ونهمه إلى السطى، فاستغل مهذا الفتية أمام الحوت وهو "أن تظهر لمدوك غير ما تبطن حتى تتمكن منه ... لتكتم أموره ... تضير وتجاهل حتى تجين لك الفرصة لتضرب ضريبك".

وبدأت نذر الخطر تتكاثر، حين بدأ زياد يخطر الحوت بتقارير وإفاعة، بأنه مضطر إلى إجراء تصفيات لبعض أتباعه الذي خرجوا عن طاعته. هنا كان زياد قد تحول إلى ملحة نموية، "من يخرج عن طاعته لا بد أن يتم تصفيته، لأنه امتداد للمجتمع الأصلي الذي كان زياد أحد أدواته الباطشة، لكنه نمو أكثر عنفاً ووحشية"، فكانت نصيحة الحوت أن يكفى بتحذيرهم ولا يرتكب أى شيء يعتبر مخالفاً للقانون (وبطبيعة الحال، فإن فائد الشيء لا يعطيه. فمنطق الحوت كخادم للسلطة لم يكن يسمح له بمعاملة من يعتبرهم أعداءها أو الخارجين عليها بالحنى، بل كان يشتد عليهم بعنف ... وهنا مكن السخرية)، فكان طبيعياً في

التد ... بل حديث التد الأخرى ... الذى يقول كلمته فيحترمها كل الناس ... لا حديث الموظف الذى يسعى إلى تدعيم منصبه أو الحصول على ترقية أو ميزة أو مكافأة من هنا أو من الخارج ... السلطة الوحيدة التى كانوا يؤمنون باستخدامها ... هى سلطة الشرع وكلمة الدين ... ولم يسمحوا للسياسة أن تولنه أو تتلاعب به ... كما يحدث مع هذه الجمعيات والجماعات التى تحركها أطماع السياسة ومناوراتها ... ولا تدرى إذا كانت سياسة مسلم أو درزى ... سياسة أطماع شخصية ... أو أطماع أجنبية غازية متضلة ... وروندية وقرامطة العصر الحديث ...

هنا زاويتان للتناول: الأولى من وجهة نظر برية لسيى، يقدم المشهد كما يراه، حيث سلطة الدولة/ الملك، بكل ما يملكه من قوى قمع (جنود وفرسان)، ومكانة على قمة السلطة السياسية تجعل التلاميذ يهتفون باسمه إزاء شيخ، ليس له سلطة الملك، لكنه يجرؤ ويقضيه. الزاوية الثانية كانت من وجهة نظر ابن الشيخ، طبيب الأسنان، الشاذ الناضج، الذى أتاح له علمه أن يكتشف أن سر قوة الشيخ يكمن فى أن (السلطة الوحيدة التى كانوا يؤمنون باستخدامها، هى سلطة الشرع وكلمة الدين)، لأن هذه السلطة هى النافذة فى حياة أفراد المجتمع. كما أتاح له عمره، الذى أكب خلاله ما طرأ على المجتمع من تغيرات بعد الثورة أن (يقارن) بين ما كان يفعله الشيخ بما يحدث من جمعيات وجماعات تحركها أطماع السياسة ومناوراتها.

لم يترضى الشيخ عبد السلام صبرى (الصح، المفهم للدين)، أبداً على نشر صورته فى المجلات والصحف، وكانت صورته وهو يجلس إلى مكتبه شواخاً جليلاً للأزهر تحتل مكان الصدارة فى حجرة الضيوف فى بيته فى جاردن سبى ... وللتوقف، هذا كليل، لتقارن يوسف بين ما يفعله ابن بطل رواية "الأهبال"، حمن، المنتمى إلى

فى تودة، عينا رماديتان حالمتان، بشرته بيضاء محمرة، كان يتناهى على مرضاته الملك فواد، فى قصر عابدين، والتدوب السامى البريطانى فى قصر الدوبارة. إذا غضب اهتزت الدنيا، وإذا رضى عاد التوازن والاستقرار للمجتمع المصرى. جرى تقديم الشيخ من زاويتين: الأولى من خلال يوسف منصور، بطل الرواية، وهو ما زال (صبياً) بأفم: "كان البيت الذى يواجه بيتنا مباشرة هو بيت الشيخ عبد السلام صبرى، شيخ الأزهر الإمام وعالم الدين الكبير، بيته يضاء بأنوار مترهجة فى البوابة والحديقة ونوافذ الطابقين تشاء، وتفتح نوافذ حجرات الطابق الأول وتزدحم بالزوار، وتظل ألحاح هكذا لفترة تطول أو تقصر، ثم تنطفئ وتغلق النوافذ ويختفى الزوار ويخمد صمت ثقيل على البيت، وكان يسمع من أبيه وهو يتحدث مع أصدقائه، أن الشيخ قد تصالح مع السراى، أن الشيخ أغضب السراى".

"وكان الحديث يدور حول النزاع بين الشيخ والملك فواد، فيتوقع يوسف أن يهاجم الملك بيت الشيخ بجنوده وفرسانه فالك قائد عظيم يهتفون باسمه فى المدرسة ويحفظون الأناشيد يرددونها قبل القيام بالإجازة فى عيد ميلاده أو عيد جلوسه على عرشه".

ويشاهد يوسف كيف يجرؤ ذلك الشيخ على إغضاب الملك، ويشاهد ما سر قوة الشيخ عبد السلام صبرى فيحتار.

أما الزاوية الثانية فكانت من خلال ابن الشيخ عبد السلام صبرى، طبيب الأسنان (الناضج)، الذى راح يستعيد تلك الأيام أمام يوسف قائلا: "ذهبت تلك الأيام يا أستاذ يوسف ... عندما كنت أراهم - علماء الأزهر - هنا يجتمعون فى هذه الحجرة مع أبى من كلامهم. ماذا أقول ..."

وتوقف يبحث عن الوصف المناسب، ثم قال: "كلام عظيم ... له مهابة يخرج ولقاً جليلاً ... وتحملون عن الملك ... أو التدوب السامى ... حديث التد

صلاتك يا يوسف، أنت الذى فى حاجة إليها
واسوف تقدم كثير أو أهملت هذا الفرض الذى فيه
أمنك وراحة بالك".

هنا مقارنة بين الدين الصحيح، الذى بنى على تفهم
صحيح للدين ووعى بإحكامه، يعتمد على الاقتناع
سبيلاً، من منطلق الأيمان بالإسلام، فى مواجهة
تطوُّف بهم الآخرين بالكفر، ويتخذ من القوة
والعنف منهجاً وسبيلاً ■

إحدى جماعات التطرف الدينى، وبين ما كان
يفعله الشيخ، كانت وقاحة الابن تزداد، وهو يقول
لأبيه بلهجة أمرة: "لا بد أن تصلى، بينما كان الشيخ
يسأله برفق لماذا لا تصلى يا يوسف، فيقول له: أنا
مسلم يا عمى، فيقول الشيخ بصوته العريق المهيّب:
حاشا الله أن تكون غير ذلك يا بنى، ولكن الصلاة
واجبة وها هى أمك تصلى وعمك لطيف يصلى".
لم يهدده ولم يتوعده، "وكان يقول له بصوت
أجش يفيض عاطفة: الله تعالى ليس بحاجة إلى

دراما السقوط في مقبرة الأفيال

محمود عبد الوهاب

في رواية قصتي غاتم الثانية من أين تأتي إلي عالمنا - من كوكب آخر - فتاة جميلة ، ويرة ،
ولقبة فلفطش ما في عالمنا من شر وفساد وقبح ، وفي "الأفيال" تعد شركة سياحية لجمهورها رحلة
إلى موطن ما تحيطه صحراء ترابية : يذهبون إليه ويقدرونه ملو من لذا يلقون وعيهم بالكان ،
ويمضون من الاتصال بالعالم الخارجي لذا يلقون وعيهم بالزمان ، كتنهم أحرار في الاختيار وقت
الرجوع ، ولهم حق اكتشاف الصحراء رغم ما يكثف هذا الحق من مخاطر الضياع .

وألحت عليه الحاجة إلى الراحة أملاً أن يجد ما
ينشئ روحه ، ويوقظ حماسه ، ويعيد إليه ما فقدته
من احترام لنفسه (ما أكثر ألوان الإذلال التي
عاناها كي يجد سبيلاً لنشر رواياته أو تصويرها
بالتلفزيون لقد تردى إلى حد قبول فكرة إعداد
حلقات عن مأساة ابنه) .
إن في أعماقه توقفاً إلى "حرارة الأصالة، وجنون
العبقريّة وروعة الفن" إن طموحا إلى "النقاء،
والطهر، والمثل العليا، وعظمة البطولة لا يزال
كامنا في قلبه فهل تفصله الرحلة من أنران
الاكتئاب، ومرارة الفشل وآلام التمزق ؟ هل
تشجذ ملكاته ، ومواجهه ؟ هلا تملأ خواء يتمدد في

فرض خيالي آخر يأتي من خلاله عالمنا
هنا الواقعي قراء في صورة جديدة أو هو -
بتعبير شكسبير - طعم من الكذب نصطاد
به مسكة من الحقيقة . نرى أي حقيقة يحاول قصتي
غاتم الإمساك بها في روايته ؟
مسافر يوسف منصور إلى الموقع السياحي المجهول
شجراً في الثالثة والخمسين شاب شعره ، وتهدل جلد
وجهه وترهل جسمه وزحفت الشيخوخة على عالمه:
انفصلت عنه زوجته عاطفياً ونفسياً ، وتمرد على
أبوتة ابنه الوحيد (ترك البيت وانتمى إلى جماعة
دينية تكفر المجتمع ، وتعلمي آراءها على الناس بقوة
الإرهاق) . سافر يوسف بعد أن أرققه إكتئاب:

لا يرقى إلى منزله الأسياد (نهر منصور بيك ولده يوسف، وعرك أذنه لأنه أحنى رأسه، وطبع قبلة على يد الشيخ) .

قد سلاح العرش الحاكم قوة بطشه، وتمرد على طاعته قادة الجند (هوجة عرابي) فهب الإنجليز لنجدته .. قمعت الثورة، وتربع على عرش البلاد حاكمان : الخديو، والمندوب السامي البريطاني وبين القوة التي تراجمت، والقوة التي زحفت، وجد الشعب المصري موقعا يرقى إليه شيخ الأزهر من رجل مبارك بين صفوف التابعين - إلى صوت الحكمة، وكلمة الشرع، ووزير الأوقاف .
”ويذب الفساد في السلالة الأخيرة من البيت الحاكم، تتناحر، وتقتر رصيدها الباقي من حالات القوة الفاربة دون أن تفق في ربط كيائها المتداعي بأسباب القوة المصرية (سافر منصور بيك إلى لندن وعاد دون أن يكمل تعليمه) وتصد طبقة جديدة من أبناء البلاد تملك الأرض والأصالة، وتتهيئ لأبنائها التعليم كي تكفل لها أسباب السيادة (يرسل الحاج فكي ولده إلى باريس فيعود وقد أكمل دراسته في الاقتصاد السياسي وهناك يتعرف على لطيف صبري شقيق شيخ الأزهر) .

وتحتشد الطبقة الجديدة كي تسقط عن كاهل البلاد نير الاحتلال وعار الامتيازات، والحاكم المختلطة وديون البنك المقاري الأجنبي لكنها لا تهدف إلى الانتفاض على العرش، إن أقصى ما طمعت إليه صيغة مشروعة للاشتراك في السلطة (رأى الشيخ عبد السلام شيخ الأزهر ووزير الأوقاف أن الرباط الحلال هو ما يتخذ عائلة منصور التي تداعت بعد وفاته، ويقد قران أرملته على شقيقه) .
لكن ثورة سنة ١٩٥٢ تنقض على النظام فتقضي على القلول الباقية من الأسرة الحاكمة، وعلى طلائع الطبقة الجديدة التي شاركتها السلطة، ويهيمن العهد الجديد على القوة العسكرية التي مكنت للرش الملكي أسباب الحكم، وعلى القوة

قلية ؟ إنه يحمل معه كتاب عودة الشيخ إلى صباه فهل يعود إليه صباه الحسى والنفسى، والعلوى، واللقى ؟ هل يعود صباه الجديد : ابنه ؟
إنه يخاطب نزلاء الفندق الذى اختارته الشركة مكانا لإقامته فيدبشه أنهم يلعبون الدومينو أو الكروكيه بجذبة، وتمصب .
لقد جاء وفي خاطره أنه قد يمارس إحدى النزوات الجنسية لمجرد التصرى لكن اكتشافا فاجأه وأربكه :
إن لمة فتاة تعرض عليه جسدها وكأنها تمنحه فردوسا من النعمة والراحة والانسجام والخلاص .
إن يوسف بنأى بنفسه بعيداً عن التجمع البشرى المتكفى على غرائزه الدنيا والمقنن بأمجاده الورقية أو المهموم بهزل لمة الهزنية، والمغم دائما بالصفاخر، والبهذات .

إن ما ينيه هو أن يبدأ فى قراءة ماضيه لإنقاذ خاضره واستعادة ذاته وابنه وزوجته .
إنه ينصت إلى اللراء نعد الصوت رجل المباحث الذى قدم ابنه للحاكمه، وإلى ميرزا التلكى صديق والده، وإلى فاطمة هانم جارتهم فى حى الطفولة وأدم رشفكى اليهودى الذى يعرف الكثير عن حبيبة صباه اليهودية .

إنه يبدأ رحلة البحث عن البذور الأولى التى صنعت ثمار خاضره المرة أو رحلة القصص عن أول الشقوق التى ظلت تنسع حتى صنعت التصدع الراس .

ينحدر يوسف منصور من صلب طبقة اجتماعية وفدت أصورها إلى مصر وحكمتها بالسيف .
لقد أعطتها قوة السلاح مشروعية السيادة على الشعب الأحرل، إن قصر منصور بيك ابن سالم باشا فى جاردن ميّتي كان لؤلؤة فى عقد من سلطنة قسور يملكها الأمراء والوزراء والوجهاء ..
تتجاوز، وتتكامل لتصبح حصنا يحول دون تسلل أهل البلاد، الفلاحين الراع العبيد، ودخل هذا الحصن كان يسكن شيخ الأزهر: رجل صالح لكنه

وعندما يقاوم التخلي عن تفرده يعينه رقيقا عليهم،
وعندما يصر على أن يبقى رأساً لهم لا عيناً عليهم
يفضل لذة أسبوع ، ويرسب في نهاية العام) .
وتلحق الهزيمة العسكرية سنة ١٩٦٧ بالنظام جرحا
قاتلا : لقد نهأوى خيلاؤه ، وسقطت هيئته ،
وتتصدع في نفوس الشباب أعمدة القلعة ، والمعدن ،
والبيت
(يدمغ حسن أباه بالكفر ، والتفان الاجتماعي ،
ويرفض صور الجود ، ويهجم أمه بالتبرج ، ويهم
بضربها ، وعندما يطرد من البيت لا يعود) .
وتستمر الجماعات الدينية آثار الهزيمة : تستفيد
جماعة القوى والثقة من حيرة الشباب ، وتجد في
فطرتهم الدينية مناعاً موائياً لتجربته على جاهلية
خيبت على البلاد تجبراً على الشعب واستغناء أمام
المعتدين .
وتبث السلطة رجالها في الجماعات الجديدة ، وتجد
فيها غطاء شعبيا لضرب الشيوعيين (يجند اللواء
سعد الحوت ضابط الشرطة زياد الأسمر للتغفل
في صفوف الجماعة ، والهيمنة عليها) لكن
الجماعات الدينية التي نمت في حضن السلطة
ومباركتها وهديها تفرّد عليها وتمارس من خلفها
إرهابها الدموي (يسك الطالب الجامعي حسن
يوسف منصور خلجرا ، ويقتل أسناده) .
إن الجماعات الدينية التي اجتثت جذورها من
أرض الواقع الرسمى كانت تنهل من نبع روحي
يجرى عميقا في قلب الشعب ، ولكن ماذا عن
الشباب الذي بهرت عقائد العصر الحديث :
الثوريين الماركسيين حاملي أحلام الطبقة العاملة ،
والوحدويين حاملي لواء القومية وأسجاد العرب .
لقد جاهدوا لجذب المجتمع إلى صفوفهم ، ولكنهم
يصلطدون بصغر الواقع فينكمسون ، وينجرفون
إلى القاع : يتحول القادة إلى أفراد ، والنشازات
إلى عاهرات (كانت لولى مناضلة سورية تقود
المظاهرات في جامعة القاهرة ، وقنادي يوحدة

الاقتصادية التي مكنت ملاك الأراضي أسباب
الاشتراف في السلطة (تنزع الثورة من ميرزا
الفلكي ملكية الأراضي التي ورثها عن والده) .
وتتخلص حكومة الثورة من الاحتلال الإنجليزي ،
ومن قواعد المالية والاقتصادية ، وتنقض المعاول
على قصر اللؤلؤة والتصور المحيطة لا تبقى على
أرض الحصن القديم إلا على بيت شيخ الأزهر ،
وبنى الثورة في نفس المكان عمارات يشغلها
ساكنوها بالإيجار ، ودواوين للموظفين (تحول
الشيخ من قوة روحية إلى موظف لدى الحكومة
الجديدة يسمى إلى تدعيم منصبه ، والحصول على
ترقية أو ميزة أو مكافأة) .
ويواجه النظام الجديد بقوة القمع الذين سعوا
لاحتلال الموقع الضخم الذي خلا حين تضاعف دور
الشيخ : الشيوعيين والمحمديين (الذين رفعوا لواء
الجهاد على الجاهلية المعاصرة وبشروا بحكومة
تحذئ حذو حكومة الرسول والراشدين) .
(ترفض الجماعة أن تلقب رئيسها بالشيخ ، وتدعوه
المعلم إنه ليس مثل شيوخ الأزهر) .
وتحرص السلطة الجديدة على إقصاء الرموز
القديمية في الظل (يرفض محمد صفوت المخرج
بالتيغزيون تصوير حلقات عن شيخ الأزهر قائلا لا
داعي أن تتورط في أمور لو غضب أصحابها
نسفونا في لحظات) .
إنها تحاول ملء الفراغ بفكر علماني ، وشعولي لا
يقبل المعارضة (لقد رفضت قراءة كلمة يكتبها قلم
خاضع للدكتاتور جمال عبد الناصر (ميرزا
الفلكي) .
إن تنظيمها سياسياً واحداً يطبق هذا الفكر ويبنه عبر
مؤسساته الإعلامية والثقافية ، والتطوعية ، ويصور
به عقول الشباب في إطار واحد (ما إن تبيت في
شخصية حسن يوسف منصور ملامح التفرّد
والتميز ، ويقادة زملائه في الفصل أو يلعب حتى
يرجم الناظر إلى الصف الطويل القتيبة الملامح ،

فى الواقع الاجتماعى لمسار المعاصرة فقط، إنها تتجاوز هذا الهدف لتطل على عالمتنا المعاصرة : إن الموقع السياحى المجهول هو كوكبتنا الذى تأتى إليه، ونفادته دون وعى، والذى يمكن أن نخترنها لحياتنا عليه لكننا نظل أشد جبناً من أن نتخذ القرار أيا كان المسح الذليل الذى تردينا إليه .

إن الموت هو الصحراء الترابية التى نضيق فيها ..

إن الزمن يجرفنا بلا هوادة وعندما يدعونا الحنين إلى الماضى فالمودة الوحيدة الممكنة هى عودة إلى المكان .

لقد عرف هذا العالم كيف كانت القوة هى وحدها ما يسلط الشرعية السيادة، وكيف قاومت الأديان هذا الأصل البربرى للحياة، وحاولت خلق نسق من القيم بمنح قوة للضعفاء، لكن رياح العصر تهب على الهياكل الدينية فتقطع أعضائها الشاهقة فلا يبقى منها إلا رموز لمام معنى من القداية، والجلال، الآن ماذا أصلى العصر الحديث للإنسان ؟ بوس الوحدة فى حياة معزولة باردة خلف قضبان النظم الشمولية، أو فى بلاد تبعد المال، والمتعة . هل دور الإنسان فى دائرة مفرغة : تتسابق الحيوانات للثوية من جسده ليأخذ أفرادها حظه فى الحياة كى تكبر وتتحول إلى ذكور وإناث تتدفق منها الحيوانات الثوية ليأخذ أفرادها نصيبه فى الحياة ؟

"هل تكون المرأة فى هذه الدائرة (رحم الجنين و لدى الوضع، وأم الصبى وحبية الشاب وعشيقه الرجل) هى صاحبة الفضل على الجميع ولولاها لما كان لهذا المكان معنى ؟"

هل قدر على إنسان العصر أن يحرم من قبلة تضمه والآخرين فى صلاة جماعية واحدة ؟ هل مراد حمتن المتأثير ذو الحس العملى الذى يرى فى الناس والأشياء مجرد وسائل للإمتاع هو إله هذا العالم ؟

فوق هذه الوحدة المركبة من الواقع الاجتماعى المضيق، والعالمى يضع فوضى غام

العرب لكن حبيبها المتأصل يسلبها عذريتها ثم يتخلى عنها للزواج من بنت أحد الباشوات فتتخلص من جنيتها، وتتحول إلى ممارسة الدعارة .

يرفض الشباب قيادات تشده إلى القرن الهجرى الأول وقيادات تجذبه إلى العصر لكنها تخلعه من جذوره، وتتدفق الأجيال الجديدة فى سعى لاهث محوم لجميع المال أو تسقط فى غياهب الطرق الصوفية (التى تلمس العقل بحجة إيقاظ الروح) أو تقع أسرى كل أنواع المخدرات ... إلخ أو تجد فى الجنس راحة يفلح الإنسان تماماً فيدرك أن لا شيء يستحق أن يرهق نفسه من أجله أو يتحسر على فقد أو يعزن لانقطاع مسلكه لكن الإنسان ليس حيواناً تملوه الرغبة فى إمتاع نفسه .

إن بداخله جزءا للثامنة كيف يشبع هذا الجوع ؟ يمكنه أن ينتمى إلى جماعة المخططين أو المنفذين .. الإداريين أو الفنانين .. مشجعى هذا الفريق أو ذلك من لاعبي الكرة .. هواء جمع الطوايع أو تربية الطيور باختصار يمكنه أن يكون عضو جماعة لاعبي الدومينو أو الكروكيه .

ويكتشف يوسف منصور أن ما أصاب حياته النفسية و الأسرية ليس حالة فردية إنه جزء من مجتمع أصاب الانهيار بعده الحضارى .

إن التصدع الراهن هو الثغرة التى تسلم منها جرائم الغراب لتنتشر لحم الانتماء الاجتماعى والوطنى والقومى بل وتلتوغل عميقاً فتضنى على الإحساس بالشرف والكرامة والكبرياء .

إن يوسف منصور أضعف من أن يواجه خطراً يهدد بالتفسيخ والانحلال مجتمعا بأسره، إنه يواصل رحلة انهياره سقوطاً إلى مقبرة الأقبال حيث القرد جزيرة معزولة ووحيدة انكبت على أرقام الدوخيون بكل الجدية، والتعصب، وفقدت كل ما يربطها بالماضى والمستقبل، بالأمرة والوطن، بالله أو الإنسان .

ليست الأهوال رسداً فنياً لمظاهر التصدع الحضارى

وصلاحة الكفاح وتكامل النظرية، ولكن بفضل تواطؤ الاستعمار الإنجليزي وغياب القوة العربية خلف قواعد الاحتلال أو الاستبداد، والامتلاء بفكر عنصرى يدير الجنس الأرقى اقتلاع الجنس الأدنى وإقامة الدولة على أنفلائه، ويفضل الدور الخاص الذى اضطلعت به إسرائيل كحارس للمصالح الأمريكية، والذى ضمن لها من الولايات المتحدة دعما كاملا، ومستمرا .

إن النظرية الثورية التى تطل على آفاق العصر، وتمد جذورها فى قلب الجماهير تستلهم تراثها وحكمتها، وحرارة إيمانها الدينى ليست كتابا مؤلفا أو طريقا معبداً : إنها ما يتخلق من التفهم العميق لحقيقة كل من التيارين الدينى، والعلمانى، ودراسة ما بينهما من مواقع الاتصال أو الانفصال، والعثور على الصياغة المناسبة للحوار مع المستويات المختلفة لوعى الجماهير وهى أخيراً صل من أعمال الإبداع يبدعه كل شعب على حدة (وإن استلهم خبرة الإنسانية) حين يتوقف أمام أسئلة يعينها فى واقع بعينه ليجد لها إجابة خلاقة .

ولقد عرف عالمنا المعاصر كيف يكون الفكر معاصراً، وترائفا فى تجارب الثورات الصينية، والقيمتية، والجزائرية . . إلخ . فما الحاجة إذًا إلى ضرب الملل بنموذج لم يحقق نجاحاً إلا بفضل الحياة فى كنف قوى الاستعمار .

هل كانت التجربة اليهودية إجابة لسؤال يتردد فى رعى الكاتب / كيف ينهى الفكر الثورى عزلة بين صفوف المثقفين ؟ أو كيف يرث الفكر الثورى مواقع قيادة الجماهير العريضة التى كانت يوماً للآزهر ؟

لقد كان شيوخ الأزهر يقرءون نضال الجماهير ضد الفرنسيين والولاة العثمانيين بقوة الولاء الدينى لا بقوة الوعى السياسى : كان الفرنسيون كفاراً والولاة العثمانيون حكاماً يخرجون بظلمهم على أحكام الشريعة، ويثبى ردهم للامتثال لها .

نموذجاً هو التقيض الكامل لتفسيخ المجتمعات إلى أفراد معزولين، ومسمونين فى جلودهم ومفرغين من الوعى بقضاياهم، ومن مشاعر الانتماء الاجتماعى والوطنى .

إن الشعب اليهودى يهب للدفاع عن وجوده "إن شعباً كاملاً مهدداً بالغناء ثقافته، وتاريخه وتراثه" إن اليهود يضحون بالمال، والعواطف والأرواح ليكون الوطن "ليس لدينا وقت ليومف أو جابى هذا وقت إسرائيل" .

يحفظ اليهود بولائهم للديانة اليهودية، ولكنهم يواكبون نبض العصر فيقرءون مذاهبه الفلسفية ويدرسون علومه ويتقنون تقنياته، ويحلمون بالولت الذى يواجهون فيه العالم بحلمهم "دولة اليهود" إنهم يخوضون الصراع مع القوى الكبرى ويؤمنون أن الماركه هى ما يحول الحديد إلى صلب .

إن قيم الانتماء لشعب وتاريخ وتراث ووعيا بعلوم العصر وفلسفاته وامتلاء باليقين وروح التضحية هو ما يعطى عدداً من الأفراد المتفانين على خريطة العالم أرضاً ووطناً ودولة وعلماء ومفكرين بالأمم المتحدة .

"لقد ضحيت جابى اشكنازى بحبها وهى تشمر بنفس المشاعر التى تمتع بها أعظم أبطال الدراما وهم يصارعون العواطف المتضاربة" إنها تجد بعض العزاء حين تمشى فى شوارع إسرائيل، وتقول لنفسها لقد دفعت بعض الثمن .

ترصد الأفوال الآثار الوخيمة لغياب النظرية الثورية التى تمد جذورها فى قلب التراث، وتستشرق آفاقها أبعاد المستقبل، والتى يجد الشباب فى أبعادها المتكاملة ما يطمئن عقله، وقلبه معاً . لكن الاحتشاد اليهودى لإقامة إسرائيل ليس هو الملل الذى يعطى لفكر يستلهم العصر، ويحفظ بجذوره التراثية .

لقد قامت إسرائيل لا بفضل مشروعية الأحلام

فيها منصور بيك جرائد الصباح بينما أمينة هانم لا تزال على السرير) .

وثمة بلاغة أخرى (تمثيلية) تأتي من تقمص الكاتب للشخصيات، والتعبير عن إيقاع اللحظة النفسية التي تعيشها أو تستدعيها، وخلق الإيهام القوي بحضورها من خلال تداعياتها واستطراداتها، واستعراضها لمعلوماتها، ومحاولة الاستحواذ على إعجاب السامع أو اقتناعه أو صقله (موتولوجات سعد الحوت في فصل اعترافاته) .

لكن هذه البلاغة التلغيزية تحول أحيانا دون الفوص إلى أعماق الشخصيات أو فهم الأسباب التي تحرك مواقفها المختلفة، وتحول أحيانا دون العناية بتكاملها الفكري والنفسى .

إن المراقب المتمرد على أسرته والانتمى إلى جماعة تكفر المجتمع لا يدافع عن حق أمه في العمل .

إن الجماعات الدينية تمارس تأثيرها على الشباب بمنهج يختلف عن منهج الطرق الصوفية، وقد رأينا جماعة المحمديين في الرواية تخطئ بين المنهجين :

إنها تقول الله أكبر من أن ننشغل عنه بالعلوم

الفاسدة أو محاربة الاستعمار، وتتخذ في الإنشاد الدينى الجماعى وسيلة للتوحد، وهذا منهج صوفى لكنها في الوقت نفسه تعتمد الجدل والمناقشة،

والإقناع، وسيلة لجذب الأنصار، وتحرص على استعراض قوتها أمام أجهزة الإعلام، وهذا منهج الجماعة المعنية بأساليب العمل السياسى فى التجنيد، والدعوة، والدعاية .

إن التيار الدينى ليس نتيجة رد الفعل للتيار العلمانى أو ثمرة التصدع الذى خلقته الهزيمة العسكرية أو حصاد التفكك الأسرى أو سوء التربية فى المؤسسات التعليمية .

لقد خلقت له هذه الأسباب الأرض الخصبة، والمناخ المناسب وقوة الدفع لكنه سيقى تعبيراً أصيلاً عن الحاجة إلى مواجهة واقع الهزيمة أمام الغرب الاستعماري، والاحتقاد لتحقيق المجتمع الأقوى،

إن الجماعات الدينية المعاصرة تحاول انتزاع حق قيادة الجماهير لا من الأزهر، ولكن من قيادات سياسية وطنية الولاء، وعلمانية التفكير قادت كفاح الشعب المصرى - بكل طوائفه - لانتزاع حقوقه من المحتل الأجنبى، والحاكم المستبد .

يصوغ قصى غانم روايته فى لغة لا تكاد تختلف عن لغة الصحافة اليومية، إنه يشد القارئ إليه بتدفق سيل ينهمر على صفيه مفعماً بزخم التفاصيل الصغيرة، وتنوعها، وعياديتها، وطرافتها .

إنه يكتب بملامسة تحلى انطباعاً بالسهولة وكأنما يترك الكلمات تتناثر على قلمه فيضها على الورق بنفس فوضى تتابعها العفوى، وكأنما تتراكم الصور دون قصد أو تصميم .

هل يسمى الكاتب إلى مخاطبة، وجدان القارئ لذا يطامن وعيه، ويهدده بتيار حى من الصور اليومية الشائعة، ولكن ما أوجع القارئ إلى من يهديه سوام السبيل فى غابة تتزاحم فيها جزئيات خلق الجور، وصنع الإيهام مع جزئيات تبنى الأعمدة الأساسية .

لا يخرج القارئ من دائرة المصروس إلى المجرّد أو من الموضوع إلى الفموض لأن مواقف الرواية بكل مستوياتها الهامشية، والجوهرية قد تجسدت فى أحداث صغيرة تحلى دلالاتها من خلال أبعادها الحسية (الرئية، والسموعة، واللموسة) . وهذا الأسلوب فى العرض يكشف عن بلاغة خاصة لا تعتمد جمالياتها من ألوان الابدع أو من جرس الكلمات وجزالتها .

إن البلاغة هنا تكمن فيما يملكه الحدث المصور من قدرة على الإفصاح، ونقل الشحنة النفسية (إن سقرط طبقة يتجسد فى محاول تهدم القصور تتحطم - حجرات النوم، والصالون . . تسقط الأثرية على الحديقة، وستائر الغرف، وعريبات الجراج، وصمود طبقة يعنى عشرات الموظفين بكاتبهم، وملقاتهم يمارسون أعمالهم فى الحجرات التى يقرأ

التصدع الحضارى الزمان فى بناء فنى تكاملت فيه
 الضلوط بين عالىه الواقعى، والخيالى، وتجمدت
 فيه الشخصيات بملامحها النفسية، والفكرية،
 والتاريخية، وتجاوزت مواقفها بما يتناسب مع
 حركة نزول أو صعود موقعها الاجتماعى على
 السلم الطبقي وأفصححت اعترافاتها عن عمق الأزمة
 فى بعدها الذاتى، والموضوعى، وتجادلت طوال
 الرحلة الفنية فى عالم الرواية احتمالات تجاوز
 التدهور المائل، ومبررات الانقياد له .
 والآن هل سافر يوسف منصور حقاً وكيف التقى
 بالذات بالذين أحاطوا بحياته .
 هل كانت رحلة فى الذاكرة ؟ فى التاريخ ؟ هل
 كانت حيلة فنية للالتقاء بهذه الشخصيات، وتسجيل
 اعترافاتها ؟
 لقد كانت الرحلة طعماً من الكذب لتتجاوز هذا
 الطعم، ولتكتفى بنأمل ما أمكن اصطفاؤه من
 حقائق . ■

والأرقى .
 إن مجتمع العدالة، والترحام الذى حققته حكومة
 الرسول والراشدين وانتصارات الفتح وازدهار
 الحضارة الإسلامية تقدم مثالا مبهرًا لحياة توجت
 بالمجد / والعدل بفضل الالتزام بقيم، وقضائل
 الإسلام .
 وأخيرًا لقد نحا الكاتب فى تصوير نموذج التيار
 العلمانى نحواً ميلودرامياً (لغلى المناضلة التى
 يخدعها زميلها المناضل، ويتزوج بنت الباشا،
 والتى عندما تباين من النضال لا تجد عملاً تمارسه
 سوى الدعارة) .
 إن التيار العلمانى تمهيد أصيل عن الحاجة إلى
 تجاوز واقع التخلف الزمان باستلهم رؤى العصر
 التى أفرزتها الحضارة الأوروبية، والتى خاضت
 شعوب من عالمنا المعاصر تحت ألويتها تجاربها
 الطافرة، وقد تميزت نماذجها تاريخياً - بنفس
 الدرجة من القوة والصلابة .
 ولكن سيبقى للرواية فضل الكثيف عن جذور

المفارقة فى الرواية العربية "قليل من الحب .. كثير من العنف"

شوقى بدر يوسف

«إن أصال المصلحين لن تفعل شيئا مادام الإنسان هو هو، سواء أكان فى أعلى السلم أو فى أسفله». بلزاك

لا شك أن عنصر المفارقة هو من العناصر الفعالة فى إبراز وتجسيد أوجه الحياة وتأزماتها المختلفة فى الفن الروائى، وأن الرواية قد استخدمت هذا البعد الرمزى للتعبير عن نوازع وجود الإنسان وحقيقته فى هذا الكون وصلته بذاته وبالأخرين، فراشحاتيات الحياة والموت والخير والشر والحب والعنف كلها متناقضات تلمس واقع المفارقة وتدعم معانيها، كما يمثل هذا العنصر تناصبا مجازيا لكثير مما يحدث فى ممارسات الحياة من متناقضات ومفارقات تحدث على مستوى الواقع وتصل فى طياتها لإخفاقات وتأزمات هذا الواقع ومن ثم فإن إخفاء الحقائق والإيهام بتقييدها هى السمة الأساسية لإبراز هذا العنصر وتجسيده، حيث تمثل المفارقة بصورها المختلفة فى النصوص السردية الروائية والقصصية موقفا استراتيجيا له شفرة وعلامة خاصة تتجسد فى نسيج النص بشخصه وأحداثه لإبراز رؤية التجريبية فى هذا العالم على حقيقته.

مجالات الرواية والقصة والقصيرة نجد هذه التيمة متأصلة ومتواجدة إلحاح شديد فى معظم أصالته الإبداعية فى هذا المجال. ولا شك أن رواية "قليل من الحب .. كثير من العنف" تمثل نموذجا أمسيلا يتجلى فيها عنصر المفارقة ومتناقضات الحياة القبة فى نسيج هذا النص من خلال استعادة واقع مأزوم، هش، يحمل داخله قليلاً من الحب المتبقى من أيام كانت تحمل داخلها هذه النزعة الإنسانية الجميلة، وكثيراً من العنف القادم مع عهد أصبح فيها الزيف

العالم الروائى للكاتب الراحل فتحى خانم **ولعل** يحمل فى نصوصه السردية - القصصية والروائية - هذا العنصر الفعال المبرز لطبائع البشر وجيلتهم، والمجد لتأزمات الواقع وما يطرأ على المجتمع من تغيرات نتيجة مفارقات وتناقضات تلمس الواقع المعيش، وترتبط ببنية المجتمع ونسجه الطبقي، فمنذ روايته الأولى "الجيل" الصادرة سنة ١٩٥٧ وحتى "صاحبة العظمة" وصاحب القمامة والشيوعى السابق "آخر أصالته الروائية" التى صدرت بعد رحيله عام ٢٠٠١ مروراً بهذا الزخم السردى المتميز فى

المثأزم داخل النص، وهو ما يريد الكاتب أن يصرح به من خلال متعة التلقي والدعوة الصريحة للبحث داخل النص عن هذه اللمعة من خلال العنوان وهو الذي يمثل عتبة النص واستهلاله الأساسي. كما نجد أيضاً في الدلالة الحامل لها العنوان رؤية تنحصر في أن ما نحن مقبلون عليه من أحداث داخل النص إنما تحمل في طياتها هذا القليل من أحوال الحب وهذا الكثير من أحداث العنف، وأن الصراع بينهما سوف يكون مريراً، ومأسوياً إلى أبعد الحدود، وهذا واضح تماماً من هذه العبارة المرسعة للفلاف النص. وما سجلته العبارة الاستهلالية في الفلاف الأمامي للرواية، جسده أيضاً الكلمة التي ذيل بها الكاتب الفلاف الأخير، واختزلت في الوقت نفسه بنية النص وإشكاليته الرئيسية: "في قلب من الحب .. كثير من العنف مرحلة أخرى من مراحل الصراع في المجتمع المصري .. على النفوذ والمال والشهرة، وهي مرحلة الانفتاح، وانهيار التقاليد والقيم، وظهور قوى جديدة، كانت محرومة وجائئة، ثم تملك المال، وأصبح لها جاه ونفوذ. إن الزلزال الذي أحدثه الانفتاح في المجتمع قد قلب الأوضاع رأساً على عقب، فاختلط مصير النابت العام بأسطى ميكانيكي تحول إلى مليونير. وارتبطت حياة المهندس بأبن الذوات بانية مؤنولوجست أدمن الأفيون، وجمعت سهرات الليل لص السيارات، مع المهندس، ومع الخبير الأمريكي الذي حارب في فيتنام .. إنها مرحلة ما بعد صراع الناصب والطبقات في "الرجل الذي فقد ظله"، وصراع الغاب بين المثقفين في "زينب والعرش"، وصراع الأجيال في "الأفيال" .. إنه صراع صغر الإرهاب والعنف في مواجهة محاولة الإنسان لأن يتمسك حتى آخر لحظة في حياته بنسمة حب" (٣) إنها المارقة الحادثة في المجتمع جرماً زلزال كبير حدث طال الناس والمال وأطاح بالحب وأفرز كثيراً من العنف في ساحة المجتمع وبين جنباته.

والتهريء وسطوة المال والإنسان المكيافيللي هي كل شيء في هذا العصر، لذا كانت المتناقضات والمفارقات هي روح العصر، وأن المعنى الحقيقي للحياة يحمل داخله معنى آخر زائفاً: فالمارقة ليست مسألة رؤية معنى "حقيقي" تحت آخر "زائف" .. بل هي مسألة رؤية مزدوجة .. على صفحة واحدة (١) وهذا ما يمثل هذا النص من خلال رؤية معنى حقيقي سائد في ساحة الحياة له سطوة المال وسلطان المرأة وله طغيانه الخاص على الحياة، وآخر له أيضاً معنى حقيقي ولكنه يدر وكأنه ليس له وجود فقد طغت المصلحة الشخصية والمنفعة الذاتية على الحب وانتشر الشر على حساب الخير، وأصبحت الحياة تقاس بماديتها وليس بمقياس آخر، وكما قال الكاتب في كلمته التي لا بد منها في العتبة الثانية من النص والتي جاءت بعد العنوان مباشرة: "أحداث وأشخاص هذه الرواية من صميم الواقع المصري كما عاصرت في نهاية السبعينيات" (٢) أي أن هذه الأحداث الواردة بالرواية قد حدثت بالفعل بشخصياتها وأحوالها وصراعاتها وكافة ما يرتبط بجوانبها المختلفة كما جاءت بالنص.

العنوان والمارقة

منذ العتبة الأولى للنص وهي العنوان والتي تمثل العلامة الأولى المنشئة لعنصر المارقة في هذا النص الروائي، يحمل العنوان في مفرداته اللغوية مقطعين متساويين في عدد المفردات، التكتلان لهما دلالة الكم، والمارقة بينهما في تقدير المعنى وأضحى في الذاتية والتأويل، لكنهما يحملان في مضمونهما عنصر المارقة والتضاد في المعنى المتأصل في هاتين المفردتين، المفردة الأولى وهي في العبارة الأولى مفردة "قلب"، والمفردة الأولى في العبارة الثانية وهي مفردة "كثير"، والمفردة الثالثة في العبارة الأولى وهي مفردة "الحب"، ونفس ترتيب المفردة في العبارة الثانية وهي مفردة "العنف"، والمارقة بينهما وإن كانت لغوياً إنما هي تحمل في طياتها جزءاً من الغاية البنية لدى الكاتب في كشف ما وراء السطوور من معاني تهم وتطول الواقع

مفارقة الشخصية

تمثل الشخصية الكيفيائية في النص وهي سمة غالبة وسائدة في أنحاء هذا النص، في مشاهدته، وأحداثه، وشخصه، فكل شخصية أتى بها الكاتب تحمل هذه السمات المثلثة لروح العصر في ذلك الوقت من السبعينيات من القرن الماضي، بدءاً من الشخصيات الرئيسية الثلاثة "المهندس طلعت" نجل المليونير مرسى فرج واللذان يمثلان معا سطوة المال على كل مقدرات الحياة والخارجين نوا من تحت خط التهميش، متجاوزين في ذلك كل الخطوط الحمراء وغيرها من الخطوط الفاصلة بين الطبقات المختلفة، و"المهندس يونس" ووالده عبد الحميد سفرت النائب العام وهما يمثلان جانباً اجتماعياً له أيضاً سطوته الخاصة في الحياة العامة باعتبار أن الأب وهو النائب العام يمثل سلطة الحكومة المحكمة في النيابة والشرطة وغير ذلك من جوانب السلطة القضائية المرأة والنهائية في كل مقدرات المجتمع، غير أن شخصية يونس مع كونه ابن أبيه النائب العام إلا أن حضوره الذاتي داخل النص بحكم طبيعته ونشأته في هذا البيت يأخذ جانباً رومانسياً من الحياة فهو يكره الظلم ويميل إلى العدالة وله نزوع خاص للفردية والتفرع والتداخل مع الذات، ربما هي طبيعة مترسبة فيه من خلال النشأة في طبقة برجوازية متسلطة تجمع بين أب له هذه الحيثية الاجتماعية الكبيرة، وأم من طبقة برجوازية لها أصول تركية، لذا كان يونس يميل إلى الهدوء والتصق وعدم الانفعال في كل ممارساته وأمره الخاصة والعامة، وكانت نظرفته إلى الحياة هي نظرة موضوعية لها بعد إنساني فيه من الجوانب الخيرية الشيء الكثير. أما الشخصية الثالثة في مثلث هذه الشخصيات الرئيسية في النص فهو "سيد العتر" سائق السيارة الذي يمثل الانتهازية الطبقة المتطلعة إلى الحصول على مكتسبات غير مشروعة بأية وسيلة كيفيائية ممكنة، فهو الشخصية الساعية إلى الشر بوسائلها الخاصة وهو يستغل موقعه كمسائق في التنصت على من يعمل

معهم استغلالاً لأى ظرف يترج منه، هو من نص الطبقة التي خرج منها الحاج مرسى فرج وابنه طلعت إلا أنه لم يحقق مثل ما حققته هاتان الشخصيتان من ثروة ومال وسلطة، لذا فإنه سعى بكل الوسائل حتى يصل إلى ما وصل إليه الحاج مرسى فرج وابنه طلعت، المال والمرأة والسطوة، حتى يكون ندا لهما مثل ما كانا هما ندا له ولأبيه في الزمن القديم. رأى طلعت يحصل على فاطمة التي كانت بالنسبة له هي كل آماله دون أن يستطيع فعل شيء. لذا نراه في نص اليوم الذي تزوج فيه طلعت بفاطمة يمارس هو سرقة السيارات كنوع من المعادلة الصعبة في حياته، أو كنوع من التلذذ بالإضرار بالآخرين. "أيام الطفولة، كانت المناضبة شريفة، والندبة متوافرة بين سيد وطلعت. كلاهما أبوه ميكانيكي، كلاهما بيته مثل بيت الآخر، طلعت ينام في حضن أم سيد، وسيد ينام في حضن أم طلعت. ولكن الأيام دارت. وما هو طلعت له المال. وله فاطمة. وله الهندسة. أما سيد العتر، فليس له شيء إلا ما يخطفه. . . ولكن فهو سوف يخطف كل ما يستطيع أن يخطفه" (٤) لقد حددت هذه الشخصيات الثلاث داخل النص معادلة المقارنة سواء على مستوى الوضع الاجتماعي المثلث لثلاث طبقات مختلفة، طبقة اجتماعية متحركة بحكم المنصب، وطبقة متسلطة متحركة بحكم المال، وطبقة أخرى طفيلية تحاول الوصول إلى أي مكاسب نائمة من الطبقتين الآخرين في هذا العصر، وهذا المجال. بأى طريقة ممكنة. وقد حددت مراحل الصراع بين هذه الطبقات المختلفة واقع المقارقات والمتناقضات التي ظهرت في المجتمع وجسدت بؤراً شديدة التركيز لواقع ما كان يجري في دهاليز هذا المجتمع وسردياته، خاصة عند هذه النقطة والصورة من الطبقات المتصلة حول المال والسلطة والاقتصاد. ولعل سطوة المال والبحث الدائم عن السلطة في هذه المرحلة المعاصرة مرحلة الانفتاح الاقتصادي التي

ومعانيه على الجبل بأكمله": كان المهندس طلعت مرسى فرج في الرابعة والعشرين، ربعة، أسمر، له وجه مربع، رقبته قصيرة، يكاد رأسه الضخم يلتصق بكففيه مباشرة عباءة سوداوان زنجيتان مثل شقيقه الخليطين فيهما جوع أو نهم الحرمان أو شهوة، مخبىره مثل مظهره (٦) كان هذا الوصف هو ما جاء بالنص، وهو يمثل جيلاً جديداً من الصاعدين على أكتاف طبقاتهم، ولعل هذا الوصف يمثل علامة وشفرة خاصة لهذا الجيل تدو في الشراعة، والجوع، والنهم بعد الحرمان، وتمثل دلالة معنى خاصاً يخص هذا الجيل الذي تساق على أكتاف الجماهير الوسطى من الناس. تزوج طلعت من فاطمة ابنة زكريا وهو منزول جمعت شعبى يعيش في المنطقة، وكان هذا الزواج يمثل رغبة أو نزوة خاصة تجاه جسد فاطمة فقط، دون أن تكون للمشاعر والأحاسيس جانب في هذه الزيجة، وعندما فلتح طلعت والده الحاج مرسى فرج بهذا الأمر اقتنع بوجهة نظر ابنه من منطق خاص قريب من فكره واقتناعه بسلطة المال على الناس جميعاً: "إن الأمر بالنسبة له الآن ليس في الزواج، إنه في المرأة، في حاجة إلى جسد لا يورقه التفكير فيه، في إطفاء رغبته في فاطمة.. هذه هي الحقيقة" (٧) وعلى الرغم من أن هذا الزواج قد أضر بطفلة "إحسان" فقد طلق طلعت فاطمة، في أول بادرة له للزواج من طبقة السلطة العليا في البلد اعتماداً على فزوة أبيه وقربه من مراكز السلطة، فهو عندما رأى "سارة" شقيقة المهندس يونس، واحك بها في مقابلة وحوار سريع دار بينهما، بادر على الفور في طلب الزواج منها، وأصر على هذا الطلب، وقاتع أباه في ذلك بل وسافر على الفور إلى القاهرة دون تفكير لمقابلة النائب العام لفتحته في أمر الزواج من كريمة، لكن هذا الزيجة لم تتم وتحوّلت إلى مكان آخر من طبقة النبلاء، لاعتبارات وجدما طلعت أنها تبس شخصه، وحيثية، وهي الأمانة "ميرفت مهيب"، حفيدة الفيل مختار مهيب، وكريمة رجل الأعمال

كانت مفارقتها على الوضع الاقتصادي هي الحالة المنتهية إليه شكل وطبيعة المجتمع آنذا، فقد انتظب الهرم الاجتماعي في ذلك الوقت رأساً على عقب وأصبحت طبقة من المهمشين والصاعدين من قاع المجتمع هم النخبة المتحكم في الاقتصاد المصري بينما تحولت طبقات القمة أو الرأس الهرمي للمجتمع إلى طبقة جديدة مهمشة ونشأت المفارقة الكبرى في المجتمع المصري، وتحوّل المجتمع من مجتمع مبادئ تحكمه سيادة القانون إلى مجتمع نفى تحكمه المادة والمال والمصالح. وكانت أقدار شخصيات النص الرئيسية هي التي جمعت في بداية الرواية في السيارة التي يقودها سيد العتر وليتحقق من خلالها هذا البعد الرويوي لظهور هذه الطبقات: "وإذا كان لنا أن نصدق ما يقال إن الناس تصنع أقدارها بنفسها، وإنها تندفع إلى مصيرها بوعي أو بغير وعي بما تكسب أو تفقد من مواقف الحياة، فلا شك أن هذا يصدق تماماً على هؤلاء الرجال الثلاثة في المربة الجيب. المهندس طلعت مرسى فرج، ويونس عبد الحميد صفوت والسائق سيد العتر. ثلاثة عوالم مختلفة، ثلاثة أكران متباعدة، ولكنها توشك أن تصطدم في حركتها، ويحدث بينها الاحتكاك الذي يتحول إلى انفجار وحريق كبير" (٥)

ويمثل "المهندس طلعت مرسى فرج" داخل النص أحد رموز الطبقة الصاعدة حائلة من الحالات الناتجة عن الانفتاح الاقتصادي بكل معاييرها، ومفارقاتها الخاصة، وهو يستمد سلطته من أبيه الحاج مرسى فرج وملايينه التي جمعها من تحالف السلطة مع طبقة المهمشين أمثال هذا الميكانيكي البسيط، وظهور هذا التعبير الدارج الذي كان يمثل الظاهرة السائدة في هذا الوقت "شيتي واشيك"، من هنا ظهرت هذه الطبقات الصاعدة، وشكّفت نميجاً جديداً للمجتمع المصري كان ديدنه الضرب بعرض الحائط على القيم المتوارثة، وأخلاق القرية كما كان يطلق عليها آنذا، وكان الوصف الجسدي الذي أطلقه الكاتب على طلعت يكاد تتسحب دلالاته

طريقة ممكنة، كان كالتشيان الأرقط، يحاول أن يجد ثغرة لنفسه حتى يدغ من أمامه، لذا كانت المفارقة للتأصلة في شخصية سيد العتر هي تحينه للفرص للوصول إلى مأربه الذاتية. وفي لحظة من لحظات المواجهة بين كل من سيد العتر ويونس حول قاطمة، يقلل سيد العتر يونس وتحقق المفارقة الأسورية في نهاية هذا النص لتعلن عن نفسها. إن دلالة للأساسة في مشهد الصراع بين الواقع المادى المحسوس وتجربة الحب القليل الذى يجابه بكثرة العنف وشدة هو الذى ولد مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء، ولعل آية التأويل التى حددها الكاتب في مقدمته للنص بأن الإحالة الحقيقية لهذا الواقع إنما هي مستمدة من واقع حقيقى له شخصه وزمنه وأمكنته المحددة في خريطة الواقع.

سطوة المكان

اختار الكاتب لروايته المكان السكندري كمسرح لأحداث هذا النص الروائى، حيث التمرد والجرأة والتقلب ومناخ البحر والثناء المضمخ بالأعاصير والمواصف وهي سمات تتمتع بها الإسكندرية وتكون الإسكندرية هي المفارقة الثانية التى اشتغل عليها الكاتب ليحيل من بعض أماكنها الحميمة، طاقة تبرز الخط الدرامى المتأصل في نسيج النص، من خلال البعد الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، وحيث ميناء الإسكندرية وجمركه كمفتد تجارى محقق للثروة باعتبار أن النص يعول على سطوة المال وصعود بعض الفئات الاجتماعية إلى قمة الهرم الاجتماعى عن طريق المال، كما كان لذاكرة الزمان المختلة في ضمير الحياة الاجتماعية عند الناس آنذ لها أبعادها الخاصة في توفير المناخ المناسب لتأصيل المكان السكندري داخل النص، وكأن الكاتب بهذا الاختيار المكانى قد وضع في ذاكرة النص وزمانه المعروف وهو فترة الانتعاش الاقتصادى المكان المناسب لمرضى الأحداث، وتاريخها، فمن يمتلك الرواية يمتلك الذاكرة والتاريخ، ولعل التاريخ الاجتماعى للإسكندرية قد شهد الكثير من الأحداث السياسية والاقتصادية

علاء مهيب صاحب مطعم الباقوتة الحمراء. مما أشعل فتيل أزمة معتدة طالبت كل من قاطمة مطلقة المهندس طلعت، وسارة الخطيبة التى لم تحظ به، وأمرتها التى كانت تأمل من هذا الزواج فى أشياء كثيرة منها ملايين للحاج مرسى فرج، ثانياً أن تمد خدمة الفائب العام سنة أو سنتين على الأكل جراه هذا النسب القريب من مراكز صنع القرار. لقد كانت المفارقة فى هذه الحداث مترسية فى رغبة طلعت فى جسد قاطمة ولين فى مشاعرها وأحاسيسها، فهو يرغب فى جسدها ولكنه يكره مشاعرهما، وهنا وجه المفارقة، لذا قال لوالده: "إن الشيء الذى يدمن عليه، يثير كراهيته، بقدر ما يثير رغبته وإنه يشعر بالتحدى له بقدر ما يشعر بخضوع مهين له. كان يكتشف لأول مرة أبداً من الكراهية لقاطمة توازى تماماً تلك الرغبة المحمومة فى الاستيلاء عليها" (٨) بعد أن رفض طلعت الزواج من شقيقة يونس، يطلب منه قبل سفره مع عروسه الجديد أن يداخل لدى مطلقة حتى تذهب وهي ابنته للعيش فى كنف والده الحاج مرسى فرج، أو إذا شأته أن تترك ابنته هناك وتعمل ما يحلو لها، ويتردد يونس على قاطمة، وفي لحظات قدرية يتعامل يونس مع قاطمة ويتزوجها، وهنا تكمن المفارقة التى مثلت الحكمة الرئيسية للنص والثى سوف تغير وجه الحياة فى عائلتي طلعت ويونس، كما مثلت شخصية سيد العتر كما أوضحنا فى هذه المنظومة الاجتماعية الجديدة بهذا آخر فى شخصيات هذه الرواية على الرغم من أنه كان من الطبقة الدنيا المهمة إلا أنه كان يعتبر نفسه لذا طلعت مرسى فرج، ولكنه بطريقته الكيفيالية الخاصة، فهو كان منذ الصغر يرغب فى قاطمة هو الآخر من نفس المطلق الخاص برغبة المهندس طلعت فيها ولكن عندما تزوجها طلعت، أصبح خادماً لها يرسل لها الأشياء التى يرسل بها المهندس طلعت، وهو ينظر إليها ويبيت فى نفسه شيئاً متحينا للفرص، وعندما علم بطلاقها من طلعت بدأ فى البحث عن وسيلة للدخول إلى قلب قاطمة بأية

بهذه النهاية المأسوية، وهذه المفارقة الكبرى هي مقتل يونس على يد سيد العتر حينما تصدى للدفاع عن زوجته فاطمة، وقد جسد الكاتب هذا المشهد تجسيدا حيا لكل الأحداث الدائرة والمشكلة بورة مهمة من بؤر الصراع في هذه المقاطع القصيرة، "في تلك اللحظة، وبينما دماء يونس تسيل، كانت فاطمة تقيق لكثير يونس ملقي على الأرض، مضرجاً في دماؤه، جسده يرتعش رعشة الاحتضار وهي عاجزة عن الفهم، عاجزة عن الصراخ، عاجزة عن الحركة" (١٠) في تلك اللحظة، وبينما دماء يونس تسيل، كان عبد الحميد صفوت النائب العام السابق، يقول للبهنمس سبير الساحر أنه واثق أن الحاج مرسى فرج سيكون عند وعده" (١١) في تلك اللحظة وبينما دماء يونس تسيل، كان الحاج مرسى يقول لطلعت، إنه تحدث مع يونس برعونة. وأن التعامل مع الضعفاء لا يكون بالصف، فاللين والصلب تأثيرهما أكبر وعائدتهما أفضل من الخشونة والصف" (١٢) في تلك اللحظة وبينما دماء يونس تسيل، شعرت الحاجة زهيرة بألم حاد في صدرها، وأطلقت أمة وصاحته تطلب من الخادمة كوب ماء لتبتلع قرصاً مهدأ بدأت تجربة صباح اليوم في تلك اللحظة" (١٣) وبينما دماء يونس تسيل، كان مسكر كلارك يتحدث نفسه بأنه غير واثق أن لدى يونس من القدرات، ما يستطيع بها أن يدافع عن نوابه" (١٤) بهذه المقاطع الموازية لشهد مقتل يونس، كانت هناك مفارقات زمنية تحدث على مستوى الواقع، هذه المفارقات تجعل الحياة تتوازن مع مشهد الدماء المائلة ورعشة الاحتضار ترمل لحظات قصار دوى بعدها صوت فاطمة مجلجلاً في الإسكندرية كلها: "قتلتموه يا مجرمين" (١٥).

وكما يقول قحى غانم في أحد حواراته حول مفهوم الصراع، وحول حتمية الحياة بكل مفارقاتها.

"الإنسان يخوض معركة، وحياته صراع دائم ومستمر لا يهدأ. ومهما فعل الإنسان فإن انتصاره

والاجتماعية ما جعله مكاناً نموذجياً لتجسيد المفارقة الدرامية في هذا النص الروائي، وقد سبق أن احتل قحى غانم في بعض نصوصه بالمكان الإسكندري فخصية اليوناني كوستا في "الأفيال" من الإبراهيمية بالإسكندرية، كما تدور أحداث رواية "سبت الحسن والجمال" في الإسكندرية حيث جسد الكاتب في هذه الفانتازيا الروائية معالم الإسكندرية تخييلياً وواقعياً، كما تدور أحداث رواية "من أين؟" في الإسكندرية، على أرض الواقع والخيال حين نزلت عليها شخصية علياء من القمر إلى الأرض. لقد كانت الإسكندرية هي المفارقة الضخمة في تجسيد نماذج السرد في عدة نصوص في عالم الكاتب، إلا أنها في "قليل من الحب"، كثير من العنف "تعمل حالة خاصة من خالات المكان التي تدور عليه دراما الواقع بمفارقاته وشخصه المختلفة في عصر الانفتاح الاقتصادي الذي قلب الأوضاع رأساً على عقب. فعادة ما تتنازل القصص في اللغة وفي تناص المواقف والشخصيات والأحداث، وكثيراً ما نجد علامات مفارقة في تسبيح النص الروائي تحمل داخلها أبعاداً تتداخل لتشكّل بنية العمل الروائي، عبر مفارقات الشخصية المتحركة داخل النص والخط الدرامي المتعلقة حوله أبعاد الشخصيات وممارساتها وطبيعتها الخاصة، كذلك البعد الإنساني الذي يمثل صلب المفارقة وتجلياتها داخل النص، وغير ذلك من الجوانب التي تعمل عليها الرواية في تجسيد مفارقاتها وما يحدث فيها على مستوى الواقع من خلال الإحالات التي حددها الكاتب في تجليات سرده الحكائي تجاه القارئ: يمارس هذا القارئ فعل الإحالة، فالإحالة تصاغ لأن ثمة تاريخاً وثمة واقعا. وإن ما يجعل الإحالة أمراً ممكناً وليس وهم الروائي وحسب، أو خياله، بل وجود هذا الواقع، أو ذلك التاريخ" (٩).

ففي هذه المشهد الأخير من النص تتبدى المفارقة في أجل معانيها وأسمى تعبيراتها، حيث ينتهي النص

هو الوقت نفسه، أن الموت نهاية طبيعية، وهو ثمن حياته، وأنه كلما اقترب من الحياة كلما اقترب من الموت. . وأن الموت هو الوجه الآخر لنفس العملة. وأن البعد عن الحياة هو البعد عن الموت. . فإذا استطاع الإنسان أن يفهم هذا، وأن يدرك أن انتصاره ليس انتصارا له، عندئذ تتحقق لهذا الصراع طبيعته^(١٦). ■

هو في مواصلة هذا الصراع. . وهو يعلم أن مسيره، كفرد، هو الموت. . وأن نجاحه هو فيما يتركه من عمل للمجتمع، للبشرية، للإنسانية. إذا أدرك الإنسان هذه الحقيقة سيفهم معنى حياته: أن عليه أن يستمر في هذا الصراع، وأنه سيواجه هذا الصراع بشكل دائم، وأن النعمة الحقيقية في هذه الحياة هي أن يكون الإنسان قادرا على الصراع، وعلى مواجهة متطلبات هذا الصراع. وأن يعلم في

المراجع

- ١ - موسوعة المصطلح النقدي ..
- المعارفة وصفاتها، د. س. موريك،
- ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار
- المأمون، بغداد، ١٩٨٩ ص ٥٦.
- ٢ - قليل من الحب. . كثير من العنف
- (رواية)، دار روز اليوسف، القاهرة،
- ١٩٨٥ ص ٥.
- ٣ - الرواية (الغلاف الأخير).
- ٤ - الرواية ص ٣٢.
- ٥ - الرواية ص ٩.
- ٦ - الرواية ص ١٠.
- ٧ - الرواية ص ٥٧.
- ٨ - الرواية ص ٥٣.
- ٩ - فن الرواية العربية بين خصوصية
- الحكاية وتميز الخطاب، د. يميني العيد،
- دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨ ص ٤٤.
- ١٠ - الرواية ص ٢١٧.
- ١١ - الرواية ص ٢١٧.
- ١٢ - الرواية ص ٢١٧.
- ١٣ - الرواية ص ٢١٨.
- ١٤ - الرواية ص ٢١٨.
- ١٥ - الرواية ص ٢١٨.
- ١٦ - حوار مع فحي هاتم، شخصيات
- ومواقف، ماجد السامرائي، الدار
- المرية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٧ ص
- ١٤٧.

الملف الخامس

أحمد أبو خنيجر وثقافة الجنوب

• هذا الملف

• الفضاء والزمن في رواية «خور الجمال» ...

• أشكال السارد وألعاب المكان قراءة أولية في مجموعة جر الربابة ...

• خور الجمال... لأحمد أبو خنيجر بين أسطورة المكان والشخصيات، وأنسنة

الحيوان...

• أحمد أبو خنيجر وعوالمه السردية قراءة في «فتنة الصحراء» ...

• خمر الوصال فصل من رواية

هذا الملف

إشراف : د/ أمجد ريان

يشكل هذا الملف رحلة سريعة في عالم الكاتب «أحمد أبو خنيجر» ساهمت فيها ثلاثة ألكام نقدية مهمة في حياتنا الثقافية، وهي ألكام قادرة على استيعاب الإبداع الجديد، وعلى استخلاص رؤاه وفقرها وتقديمها للقارئ.

والكاتب «أبو خنيجر» بطرح تجربة أصيلة للحكاء المصرى، المتشبع بقصصية الروح المصرية شديدة الارتباط بتفاصيل وألقنا من جهة، وهو قادر على التجدد، ومتابعة الإبداع الجديد فى أنقى صوره، وأرقاها رؤية وتقنية، من جهة أخرى، وهو ينتمى لأقصى جنوب مصر، ومن بقعة تتميز بخصوصيتها الشديدة التى طالما أثرت مصر، وساهمت فى إبداع الحياة والثقافة.

(١)

ينتمى الكاتب لهذا الجيل التمسعى الذى يضم أسماء مثل «حمدي أبو جليل» و«صفاء عبد الغنى» و«ياسر عبد الحافظ» و«أشرف الضامى»، و«أسماء هاشم» و«محمد صالح البحر» وغيرهم. وهو الجيل الذى غير وجه الكتابة الروائية والقصصية، فى زمن التغيرات الكبيرة فى كافة المجالات: فى الإعلام والإعلان والتقنية والنزعات الاستهلاكية، وهو الجيل الذى عاصر تحطم الكيانات الكبرى، وتحولها إلى كيانات أصغر فأصغر إلى مالا نهاية. وكما رأى «هيثم الحاج على» فهذه الحقبة تشهد.

«أبو خنيجر» بسبب عمقا وقدرتها

وكتابة على التعبير عن الروح المصرية التى

تكنم فيها جميعاً، متكون محملة

بدلالات رمزية موحية عديدة فالراعى الصغير فى رواية «خون الجمال» عندما يعبر الصحراء، فهو يعبر الحياة بطولها وعرضها.

وتتعلق كتابات «أبو خنيجر» من خلال عالم شديد

التجانس، وكل نص له يمكن أن يذكره ببقية

نصوصه دون السقوط فى سلبية التكرار، فهو

مبدع يمتلك درجة كبيرة من القدرة على التنوع

الذى يدل على خصوصية فكرية وجمالية بعيدة

الغور.

وأصبحوا أحراراً في كتاباتهم لأقصى مدى ،
فيستخدمون كافة الظواهر مثل الشعر والسيناريو
والدراما المسرحية ، وبذلك سقطت الحدود بين كافة
الظواهر . وعرفنا في الكتابة الجديدة المشهد
البصري ، واختراق المنظورات ، وفرض المسكوت
عنه وإنشاقه ، في الفكر والمجتمع والأخلاقيات
والمسلوك العام .

وبالطبع سوف تبحر الروى الجديدة عن نفسها من
خلال قوالب جديدة شديدة الارتباط بالمضمون
الذى تقدمه ، ضاربة عرض الحائط بكافة القوالب
والأبنية الجمالية التقليدية ، وهى ترفض كافة
المرجعيات التى وجهت الأدب من قبل . ومن هنا
صدرت فى الحياة الجديدة مصطلحات جديدة ،
منها: الرواية الرقمية والرواية النسوية ورواية
الأقليات ، وكتابة الشوارع وكتابة المهشين إلخ . .

(٢)

أحد اهتمامات الكتّاب الأساسية ، التعبير عن مكانة
الذات وتحقيقها ودورها ، وفى رواية «فتنة
الصحراء» التى سيتعرض لها هذا الملف ، سيكون
تحقيق الذات أهم من وجودها ، رواية «خور
الجمال» ستبحث عن علاقة ذات القى الجمال
بالمرأة المغوية وبالزوجة والشيف وبالناس من حول
الفور ، وحيث يمتد نسله ويتكاثر ، ولكن بالمقابل
هل مستقامى هذه الذات أم مستقلص وتستمد
للاتنهاه؟!

ويفتح دراسة سعيد الوكيل كيفية إعادة إنتاج
النص المقدس عبر النص فى اللحظة الحاضرة ،
وتوضح لنا كيف يبدل الكاتب مركزية الحية
بمركزية آدم فى النص التوراتى القديم ، ويفتح
مظاهر التقاطع الزمانى والمكانى ، وكيفية اختزال
الروح الإنسانى عبر لحظة الإبداع ، ويوضح
الكاتب - كما جاء فى دراسة زين عبدالهادى - أن
لامعنى للمساعدة التى ليس لها مبرر ، عندما يعيش
الإنسان كسولاً بلا تفكير ، وبلا ذاكرة ، وبلا فعالية
حقيقية فى الحياة ، وبذلك فالكتّاب يرى أن التحقق
الإنسانى أهم من المنة بل أهم من الوجود نفسه ،
نافياً مبدأ الرغبة والمنة المجردة التى لا معنى لها ،

أيضاً غياب المشروعات وتشكل وعياً جديداً يتأثر
بكل المتغيرات العالمية ، ويثورة «الإنغمديا» التى
جعلت بالإمكان مشاهدة وقائع أية معركة حربية
مباشرة على الهواء وقت وقوعها . لقد أصبحنا فى
زمن تظل فيه الظاهرة تنسج حتى ينفجر إطارها
الخارجى ، وتخرج مكوناتها ، وكل مكون يظل
يقسم حتى ينفجر إطاره الخارجى ، وتخرج
مكوناته ، وهكذا إلى ما لا نهاية .

وأصبحت الثقافة اليوم تنصوب ثقافة الماضى بكافة
تشكلاتها وتياراتها فى الرقعة نفسه ، والكتّاب اليوم
تجاوز فى كتابته معطيات تنتمى لمدارس فنية
متعددة فى الرقعة نفسه . ولقد نشأت «الصخرية»
التي تعبر عن رفض كل المرجعيات والمواصفات
التقليدية ، وطرح طبيعة التلقى المصرى . ومن
المصاميات الكتابية الجديدة اليوم طرح معنى
التجاوز ، بعد التفتت والانقسام والغزارة الفديدة
للعناصر ، حيث لم يعد هناك معنى مفرد أو فكرة
مفردة بشكل مطلق ، بسبب هذه الغزارة على
الأقل ، وكل شيء أصبح يتجاوز بشكل عقود مع
عشرات الأشياء الأخرى المضادة والمتشابهة .

وتتميز الكتابة الجديدة اليوم بهذا التمركز حول
الذات بالمعنى الشخصانى: حيث العالم الخاص
والتفاصيل والمصطلحات الشخصية ، وكذلك أصبح
هناك انتباه أساسى لتفاصيل الجزئية اليومية المباشرة
، والأحداث الصغيرة ، باعتبارها شهادات فعلية
على الحياة بعد أن بدأت كثير من المعانى الكبرى
التقليدية والأيدولوجيات الشائكة تفقد مصداقيتها ،
وقدرتها على الجذب ، وبث الإحساس بالانتماء .
كما نرى فى الكتابات الجديدة «النوستالجيا»
باعتبارها معنى شديد الارتباط بالذات فى معناه .
الشخصانى ، وطرحت الكتابات الجديدة أشكالاً من
الحنين للماضى القريب أو البعيد ، أو الحنين
للأصل ، أو الرحم كما فى بعض كتابات «أحمد أبو
خنيجر» .

وأصبح الكتّاب الجدد يسهبون عن هذا الحس
الإنسانى الكوزموبوليتانى ، ليسهبوا عن كل هذا
التوحد بين البشر ، فى زمن ثورة الانفصالات .-

على سبيل المثال، ذات بناء يصب في مجمله وتفاصيله في المعنى الأسطوري مباشرة والرواية تحكي قصة آخرين اشتريا بغيراً ليستخدموا في سياق الهجن، وقد قادهما في الصحراء ليندبا إلى واحة «السيبان» أو الجنة الموعودة، الجنة المرمدة التي يستمتع فيها الإنسان متعة دائمة، ولكنها مجرد متعة خاوية لانهاية لها، ومجرد استمرار بلا هدف، فهي متعة تنفذ الإنسان هويته الحقيقية وخصوصيته: (كما هو قاس أن تكون خالداً بلا ذاكرة، بلا هوية تدل عليك)، وهكذا يفسر الكاتب الحس الأسطوري لخدمة فكرة عقلية أساسية يؤمن بها.

وفي رواية «خور الجمال» نتعرف أيضاً على هذا الجو البدوي الأسطوري الذي يطرخ الغرافة الشعبية في طابعها المصري، تحكي الرواية قصة صبي يتركه أبويه، ويرحل في الصحراء، بعد أن يحمله أبوه مسلولاً «جمل الماء»، وعندما يفرق الصبي في أحلامه الشخصية ويؤمن أن يصل إلى يوتوبيا الخاصة وإلى جنته المستحيلة، يتوه عنه جمل الماء الذي كان مسلولاً عنه، ويصبح مستحقاً للعقاب نتيجة للإنمال، وتكون نقطة النهاية بعد الرحيل خور الماء المهجور، حيث يترك الصبي الراعي لمسيره في مكان غريب، وفي نقطة زمنية ضائعة بين الماضي والمستقبل.

إن مصاحبة الجمال والبقاء، ولحظات الصمت في المجال الصحراوي الحارة بين المنطق والمأول، ستوحى بهذه الوحدة والاختراب، وبهذا الرعب الذي يخص المجتمعات الشرقية، والذي يجسد في النهاية أزمة الإنسان، وحيروته الوجودية، وإحساسه بعدم التحقيق في حياة خاوية.

ويمتلك أبو خنيجر القدرة الفنية التي يصوغ من خلالها شكه الوجودي، وأفكاره الفلسفية بدقة، وهو على سبيل المثال دائم المقارنة بين الغلود والحياة الفانية، وله روى ذات طابع صوفي نقي، وتدور أحداث روايته «فتنة الصحراء» حول موضوع المعالجة الحسية لفكرة الغلود من خلال

تحقيق الإنسان لوجوده التردى المتميز، في صراعه مع الحياة هو الذي يميز إنسانيته بالدرجة الأولى.

(٣)

يبحث «أبو خنيجر» عن راحة الواقع في كل ما يكتب، من خلال تفاصيل بيئته في جنوب مصر، في قرية «الرمادي» التي تقع في غرب النيل حيث قضى طفولته، ونشأ محاطاً بالأجواء الريفية والبدوية، وهو يبحث في نسوصه عن ممارسات الدراويش الريفيين، وخبرات البسطاء، وينقل خيالهم وأفكارهم، ويهتم بالموروث الثقافي التقليدي. ويرى أن مصر كلها، فيما عدا القاهرة والإسكندرية، ريف بحث أو ترويعات على الريف، ولكنه يرى أن الترويع في الخلفية الجغرافية بين المدينة والريف والساحل والصحراء مهم في مسألة تغادي سيادة ذوق واحد، ويمكن كائننا على نقل نكهة الحياة في جنوب مصر، لدى أهل ريف أسوان الذين أنعمهم بأساطيرهم وحكاياتهم، ويرى أن أسوان ليست هي المزارات السياحية وكروت البوستال !!، ولكن أسوان هي البشر الحقيقيون بأوجاعهم ومهمومهم وتقاليدهم الخاصة. وفي رواية «نجع السلومة»، نتعرف على نوع «السلومة» الذي يعيش فيه البشر في إطار قصة التهميش والعزلة، فالنجع لا تربطه بالعالم الخارجي أية صلة، ولا تعرفه الحكومة - كما يقول - إلا حين تحتاج شباباً للتجنيد الإجباري !!، وفي حوار مع الكاتب يقول: (أقرب الرمادي قريبة من سد أسوان الذي أنشئ في عام ١٩٣٠ لوضيعة القاهرة، لكن الكهرباء لم تدخل هذه القرية إلا في الآونة الأخيرة !، ورب ضارة نافعة، فموجة الإرهاب والتطرف الديني هي التي جعلت الحكومة تلتفت بجدية إلى ملف تنمية الصعيد، وكأننا كنا في حاجة إلى مصيبة كي نقيم الحكومة ونهزم بنا نحن أبناء أقاليم الجنوب !)

(٤)

الجور الشرقي الأسطوري ملمح يشع بقوة في كتابات «أبو خنيجر»، وروايته «فتنة الصحراء»

احتمالية، وإذا استقرت لديك فكرة في أثناء الكتابة، فالكاتب نفسه يسرع بنفيها أو زعزعة الإيمان بيقينيتها المطلقة. وفي رواية «خور الجمال» على سبيل المثال يعتمد الكاتب أن يهدم فكرة زمنية الرواية كما جاء في دراسة «مسعد الركيل»، بل يمكن أن يهدم معمار الرواية، ليوحى لنا بأن هذا المعمار إنما يتجدد مع كل قراءة جديدة، وكأن التجدد والولادة يعبران عن روح الحياة وديمومتها.

ومن الملامح القمالية الأساسية في كتابة «أبو خنجر»، أن النص الروائي لا يخلق بشكل تراكمي، أي أنه لا يبدأ من نقطة ويظل يتحرك فيما بعدها بشكل متتال منظم، ولكنه يخلق كلاً متداخلاً تستطيع أن تدخله من أية نقطة، وهنا سيقترب الفن من منطق الحياة نفسها بكل ما تحويه من تداخلات، واكتمالات تفاعلية بين الأشياء كلها، التامشابه فيها والمتضاد.

والمكان يمثل شهادة حسية في غاية الأهمية في كتابات «أبو خنجر»، وهو مصدر أساسي للمرد عذبه مثلما أشار «هيثم الحاج علي»، وهو ما يمكن ملاحظته بدءاً من مستوى اختيار المفردات المحلية: السخلة، والزربية، والصيدية، والزرايزر، والخور، والموردة، والسبيب... إلخ. وهي مفردات يمكن أن تطرح هذه القمالية البصرية من خلال التوالي السريع لسلسلة من المشاهد كأنها نقلات سينمائية في مونتاج نشيط. ولكن المسألة بالطبع ليست مجرد مفردات شديدة المحلية قد لا يفهمها أبناء العاصمة على سبيل المثال، ولكن المسألة ترجع إلى فلسفة كبيرة تطرح معنى انتماء الكاتب لبيئته، ومعنى مصريته في النهاية، كما أن هناك تفاعلاً أساسياً بين المكان والزمان لتأكيد هذه المعاني ولخلق الحالة الروائية شديدة الخصوصية. وهو التفاعل الذي أشار إليه النقاد الثلاثة في هذا الملف.

كما تتميز كتابة «خنجر» بهذه الحسية الحادة التي يمكن أن نلاحظها في كل مقطع يخطه الكاتب، ولعل الحسية في الكتابات الجديدة بشكل عام تمثل المقابل

وجرد البطل في «واحة السعداء» عندما مساهم القدر إلى ذلك المكان الغريب، ولكنه سرعان ما يشعر بالملل، ويقرر أن ينادر تلك الجنة، وأن يسلم نفسه للحياة القانية.

وفي رواية «خور الجمال» نتعرف على معنى الفسوق للأصول الأولى وبداية التكوين الجنيني للإنسان، والبدائيات الأولى لكافة الحقائق التي تحيط بالإنسان على هيئة دوائر أخذت في الاتساع، تماماً مثل الحياة التي استدارت على الأرض، ومن حولها دائرة الرجال، وهي الدائرة التي تحيط بها الدوائر الأكثر اتساعاً: دوائر الفضاء والكون الذي لانهاية له، وهي الدوائر التي يمكن أن يؤولها مسعد الركيل بمعنى زمني، وليس بصرياً فقط.

(٥)

تطرح كتابات أحمد أبو خنجر التنبؤ على المتجدد لتيارات الإبداع المصري الجديد، وهو يمارس التجريب الذي لا يتوقف، وكتاباته عبارة عن محاولات مستمرة لأنماط متجددة من التشكيل الحكائي، ولعل كتابته المسرح في مرحلة سابقة قد أثرت الإحساس بالدراما القصصية والحكاية لديه. ولعل أهم ما يميز هذه الدراما لديه هو هذه المخططات المتعددة التي تتفاعل لخلق الحالة الكلية لكل عمل من أعماله، فحس على سبيل المثال بتفاعل القديم والجديد، أو العلاقة بين تاريخ الإنسان في الأديان وفي الحياة اليوم، أو بين الأبدى والقاني، وكتابته بشكل عام هي نموذج الحكاء المصري القديم المتجدد، وروايته للتصوير «فتنة الصمداء» على سبيل المثال تقدم تعدداً لأصوات متباينة تتضافر لخلق النص من خلال أكثر من راو، ومن خلال تقسيمات روائية جمالية متعددة، يمكن أن يجسدها بوسائل عديدة منها أنماط الطباعة المتعددة، وعلى الرغم من هذا التعدد قد يصل بنا إلى حالة من الالتباس، إلا أنه الالتباس قى مطلوب في كل عمل أدبي حتى تتعدد دلالاته وتتسق بشكل يوحى

بالثراء والأصالة، وعندما نتأمل التكوين أو الروى في نصوص كثيرة له قد نحس أن الأشياء والأحداث بل والأشخاص مشكوك فيها، أو أنها

روايته القصيرة «فتنة الصحراء» يمكن أن نحس بتشابها من ناحية الحكى بـ «ألف ليلة وليلة» كما يرى «زين عبدالحادي»، وهو يتقصص أساليب الحكاء المصرى الشعبي، وحكايات الأمهات المصريات لأطفالهن. كما أن الكاتب يمتلي بهذا الحس الطفولى الذى يطرح البراءة فى كتاباته، وهى براءة تؤثر بشكل قوى فى المتلقى، لأن البراءة دائماً هى الأقرب للصدق، ومجموعة «جر الرباب» القصصية تركز على الوعى الطفولى بما يحمله هذا الوعى من دهشة عميقة بإزاء العالم، والأطفال دائماً هم الذين يقفون فى موقف المراقبة أمام عالم يخطون خطواتهم الأولى على عتبة. ■

للمعاني المعنوية التى بدأت تفقد رونقها ومصداقيتها فى الكتابات الجديدة بشكل عام، ولترأب مشهد «التخلص من شعر جسم المرأة الزائدة» وهو المشهد الذى أورده «هيثم الحاج على» من قصة «تخص» فى مجموعة «جر الرباب»، عندما ترصد الكتابة الجبر المحيط بهذه العملية بشكل شديد الحسية، بدءاً من إنتاج الأداة: المجبنة التى تصدر رائحة مكوناتها: الحلبة والمحب والصندل، تلك الرائحة التى تصدر من الإناء الفخارى، ثم الجبر المحيط الذى يلقه الضوء الخافت الصادر عن الفانوس، والذى يبدو متأثراً بالبخار الذى يملأ الغرفة ويتكاثف فى شكل قطرات تلمع فوق جسد المرأة. وكاتبنا حكاة محترف فى كل أعماله، حتى أن

الفضاء والزمن فى رواية «خور الجمال»^(١)

سعيد الوكيل*

«بدأ التسيان يلحف على الحكايات القديمة، وإن ظل جزء صغير رابضاً داخلهم مركزاً بأصابعهم، خور الجمال، ص ١١.

هل نملك أمام رواية تدعو إلى التصالح مع الذات والآخر، مع الذكرى واللحظة الحاضرة، مع القدر والاختيار، وأمام رواية - مثل هذه الرواية المدهشة للكاتب المصرى الشاب أحمد أبو خنجر - نعيد إنتاج النص المقدس عبر النص فى اللحظة الحاضرة، هل نملك إلا أن نقابل حول الفضاء والزمن، وعلاقة تلك الثنائية بشألية أخرى هى الحكاية والبناء؟

الحكاية والبناء

ومصطلح

الحكاية فى الرواية تقيم موازنة ما بين تاريخ الإنسان فى مجمله

كما يرويه الموروث الدينى خصوصاً فى العهد القديم، وتاريخ قتي رعوى يفادر حضن أمه مع أبيه سيد القافلة، ليبر الصحراء - صحراء الحياة - فكأنه يفادر الجنة الأصلية، ثم يكلفه أبوه - مثقلاً كُلف الإنسان وحمل الأمانة - تكليفاً يتمثل فى المسئولية عن جمل الماء، وفى لحظة يشرد الابن إذ يحلم بجنة تماثل الجنة الأرضية التى حل بها آدم ولا تخلو من الجمال والقصبة، فيضيع جمل الماء ويحق على الابن العتاب، فحين يصلون أخيراً إلى خور به ماء، مهجور، تحوطه الحكايات حول

الجن والعفاريت، يتركه أبوه يواجه مصيره، وهناك يصنع حياته، وتاريخه الذى يبدو كأنه تاريخ مصنوع سلفاً ولا رادّ له. وحياته تُختصر فى حكم، كأنما الزمن يغيب عنها؛ إنها حضور للذات الإنسانية إذ تختزل فى تجلٍ إنسانى محدد فى مكان محدود هو الخور، حيث يظل تطلع ذلك القتي - الذى سيكون الجمال - تطلعاً نحو الماضى والمستقبل معاً، إنه الحلم الإنسانى بأدق معانيه؛ الحلم بالماضى الضائع والمستقبل المجهول، وهو ما يختزل فى موضعين فى الفصل الأول: الموضع الأول حين يشرد الابن ليضيع جمل الماء، والآخر حين وصلت القافلة إلى الخور:

«إغماض العين طار به نحو أرض الحلم، فرأى نفسه يوادى بين جبليْن، السكون يلف أشجار الصنط والحلفاء والماعول، كل شيء سامت كأنما في حالة انتظار. في لحظة يتغير المشهد ويتحول الرادى إلى رعب مطلق. يجفل فرعاً وبالكاد يحتفظ بتوازنه فوق القاعد، وكان نهار شديد الحرارة، رأى أمامه الهرج يسود القافلة، وأن جملة الصغير متأخر عن الركب، والرجال يجرون هنا وهناك، وهم يتصايحون: جمل الماء» (خور الجمال، ص ٧٥)

- كانت الشمس مائلة وزاهم حين اندفعوا داخلين من رأس الخور، بعد العشاء كانت الإبل ترعى بين الحلفاء والماعول وأشجار الصنط، والرجال يرمون أجسادهم في نهر الماء، فرحاً وابتهالاً، حامدين الرب وأهب النجاة، سيد القافلة والدليل يتسم كل منهما لصاحبه، ولطول العشرة والثقة المكيّنة بينهما، بينما وقف الغلام على حد الدفشة والذهول، فلانك بدأ مأولاً لديه، كأنما أقام فيه من قبل، أو مر به، على الأقل رآه، لكن متى؟ وكيف؟ (خور الجمال، ص ٧٧)

يعيش الجمال الصغير في الخور ويكر ويترج، لكن ارتباطه العميق يكون بجملة الذي قد اختاره رفيقاً منذ شب وشارف الرجولة؛ يتألمان معاً ويدخان النار جيلة معاً، ويتمالبان عند الخطأ، ويتشاوران في المهمات. يقع الجمال في براثن بعض العفويات ويعيا حياة بها الحلو والمر، لكن الخطب الجامع لحبات القصة يظل هو الحية التي تجسد العهد والقيمة والرغبة والألم والخلاص.

على أننا لا نكاد نرى في الرواية شخصيات من دم ولحم، بل نماذج بشرية يبدو منظرها بلا أسماء، وإن حمل اسماً فلنما يكون وصفاً للنموذج وليس اسماً لمنهى دينه. أما الشخصية للحورية فهي «الجمال الذي حمل اسماً في سفره زمن جد الله. أما المرأة الحورية بالتعميم والقيمة فهي نموسة. بل إن

الجمال في الفصل الأول من الرواية لا تعرفه إلا على أنه الرجل أو العجوز، وابنه هو الأب، وحفيده هو القنى. فكان الرواية تريد التجريد لهذه الشخصيات، وربطها بالتاريخ الإنسانى العام دونما تخصيص في زمان أو مكان. وهذا وحده يكسر زمنية النص، ويخلق فضاء بلا أبعاد.

تقاطع الزمانى والمكانى، وكسر خطية الرواية هل قصدت الرواية إلى تشييد النص وتجريده في زمنيته حين بدأت بجزء مكتمل كأنه قصة قصيرة بدأت وانتهت؟ إنه جزء يخلو من تعيين لأسماء الشخصيات، ويكون علينا طوال الرواية أن نبحث عن حقيقة تلك الشخصيات وعن تعيينها الزمنى فتلجج بالكاد. الجزء الأول في القصة كسر أصول لينيتها الزمنية بل لعمارها الفضائى.

ويعتمد تشييد فضاء الرواية على تحقيق ثنائية: الخالد - البائد؛ فخلود الأسطورة والوعى الجسمى والخاوف والرغبات تظل حاضرة لتشأل اللفظ، في مقابل الكلام الذى يماثله ما يجرى في فضاء خور الجمال من صراع للشخصيات.

كذلك تتعد ثنائية أخرى طرفاها خور الجمال ومحيطه على نحو يبدو مؤشراً على وجود نقطة مركزية تحيط بها دائرة لا تستطیع أن تحجب الذكري البعيدة في أغوار الجمال. إن الذكري هي النقطة الأكثر بعداً والتي يربط بينها وبين خور الجمال شعاع لا تعرف نقطة بدله ومتناه.

إذا استقينا الفصل الأول من الرواية، وتخيّلنا أنها تبدأ من الفصل الثانى ولحظنا كيف أنها تبدأ بحالة ضباغ الجمال وحنيه إلى الحصن وإلى الأمل في الرحم، وكيف أنها تنتهى بالحالة نفسها لعرفنا الأهمية للحورية لهذه البائرة التي تشكل قلب المتطور الهندسى للجمال.

ولعل إيقاف سيروية الزمن عبر العلم أو الكاوس؛ غير التذكر أو الاعتراف، هو محاولة أخرى..

لخلق الفضاء وتأكيده لازمنية الرواية. ويمكن أن

«إغماض العين طار به نحو أرض الحلم، فرأى نفسه يوادى بين جبليْن، السكون يلف أشجار الصنط والحلفاء والماعول، كل شيء سامت كأنما في حالة انتظار. في لحظة يتغير المشهد ويتحول الرادى إلى رعب مطلق. يجفل فرعاً وبالكاد يحتفظ بتوازنه فوق القاعد، وكان نهار شديد الحرارة، رأى أمامه الهرج يسود القافلة، وأن جملة الصغير متأخر عن الركب، والرجال يجرون هنا وهناك، وهم يتصايحون: جمل الماء» (خور الجمال، ص ٧٥)

- كانت الشمس مائلة وزاهم حين اندفعوا داخلين من رأس الخور، بعد العشاء كانت الإبل ترعى بين الحلفاء والماعول وأشجار الصنط، والرجال يرمون أجسادهم في نهر الماء، فرحاً وابتهالاً، حامدين الرب وأهب النجاة، سيد القافلة والدليل يتسم كل منهما لصاحبه، ولطول العشرة والثقة المكيّنة بينهما، بينما وقف الغلام على حد الدفشة والذهول، فلانك بدأ مأولاً لديه، كأنما أقام فيه من قبل، أو مر به، على الأقل رآه، لكن متى؟ وكيف؟ (خور الجمال، ص ٧٧)

يعيش الجمال الصغير في الخور ويكر ويترج، لكن ارتباطه العميق يكون بجملة الذي قد اختاره رفيقاً منذ شب وشارف الرجولة؛ يتألمان معاً ويدخان النار جيلة معاً، ويتمالبان عند الخطأ، ويتشاوران في المهمات. يقع الجمال في براثن بعض العفويات ويعيا حياة بها الحلو والمر، لكن الخطب الجامع لحبات القصة يظل هو الحية التي تجسد العهد والقيمة والرغبة والألم والخلاص.

على أننا لا نكاد نرى في الرواية شخصيات من دم ولحم، بل نماذج بشرية يبدو منظرها بلا أسماء، وإن حمل اسماً فلنما يكون وصفاً للنموذج وليس اسماً لمنهى دينه. أما الشخصية للحورية فهي «الجمال الذي حمل اسماً في سفره زمن جد الله. أما المرأة الحورية بالتعميم والقيمة فهي نموسة. بل إن

النص الروائي يتجاوز ما ورد في النص التوراتي الذي يكشف عن الدور الرائد للحية؛ إذ تدل الإنسان على طريق المعرفة الصعب، وتفتح عينيه على الحقائق، وهو ما يستلزم العهد بينهما في مواجهة اللعنة الإلهية على من يقيم الجسر بين العبد والرب حتى تكون المرأة والرجل في لحظة مواجهة مع الحقيقة، وهذا ما قالته الحية في النص التوراتي: «الله عالم أنه يوم تأكلان منه تفتح أعينكما وتكونان كآله عارفين الخير والشر» (سفر التكوين، الآية ٥، الإصحاح الثالث)

النص الروائي في مجمله إعادة إنتاج للقصة التوراتية، لكنه يحدث انحرافاً بنويًا دالاً. آدم في النص التوراتي هو المركز وهو السيد، وتكون مسقطه إذ يستجيب لسطوة زوجته، أما في الرواية فإن المركزية تكون للحية؛ رمز الكشف والمعرفة. كأن اللعنة التي حلت على الحية والإنسان جمعت بينهما وأقامت العهد. إن الرواية نفسها هي رحلة الحياة المولدة سواء تجلت في الرواية أو في النص التوراتي: «بهرق وجهك تأكل خبزاً، حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها؛ لأنك تراب وإلى تراب تعود» (سفر التكوين، الآية ١٩، الإصحاح الثالث)

إن العهد القديم يقدم إشكالية الخطيئة الأصلية مدبناً آدم، على الرغم من أنه لم يكن البادئ بالمصيبة، لكنه كان قد تلقى أمراً من الله بعدم إتيان الشجرة المحرمة. وتتجاوز الرواية هذا الجزء من القصة لتقدم إلى العهد بين من حق عليها المقاب؛ الإنسان والحية، وفي الفصل الثاني المعنون بـ«جعل الماء» تغزى الرواية مباشرة إلى ثيمة الخلاص، وتمهد لها بجملته مفتتح مقطوعة من العهد الجديد. وعلى الرغم من وجود آيتين مقابرتين في السفر نفسه؛ فإنه لا يختار آية: «يا أبناء آدم لم يكن أن تعبر عني هذه للكأس إلا أن أشربها؛ فلكن مشيبيك» (متى، الآية ٤٢، الإصحاح ٢٦)؛ لأن الآية الأخرى تبدو أكثر

تعتمد مصطلح القضاء المتبني أو الحملي لنطلقه ذلك على القضاء المتكرر الخارج عن الإطار النمذج الذي يخلقه الروائي؛ وهو ما قد يتم عبر الحلم والكاپوس أو حلم اليقظة. (انظر: «القضاء الروائي»، جولدنستين، ضمن: القضاء الروائي، جنيت وآخرون، ث: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢، ص ٢٣-٢٤).

يحاول الراوي أن يصور القضاء الأصلي، حيث الأمان والمبينة اللذان يحفان بهذا المكان الذي لا يجري وصفه، ويكتفي بذكر القليل عما حوله، وربما يرتكز على رصد الأصوات والحركة.

وذلك لأن «القضاء لا يرى بالمعين وحسب، وإنما هو رمب محمل بالقيم التي لا شأن لها بذكر الأشكال والألوان. (التعبير عن القضاء، ميشيل ريمون، ضمن: القضاء الروائي ص ٥٧).

القضائية تتجلى في خلال مسار شخصية الجمال؛ ففي حين يقع فضائه من خلال علاقته بالمرأة المغوية وبالزوجة والشيوخ وبالناس من حول الخور، وفي حين يمتد نسله ويتكاثر في الخور، تتقدم ذكاه تدريجياً إلى نقطة تستمد للقاء بعبور النقطة الفاصلة بين الخور والصحرَاء، وأيس عبور البرزخ بيسد عن الأجواء الصوفية والمقنعة للرواية.

ويجلى أول مظهر لتقاطع الزماني والمكاني على المستوى الشكلي للمبر عن الدلالة؛ حيث يكون المنوان مكاناً في حين أن فرائع الفصول تحيل إلى نصوص ضاربة في صق للتاريخ والوعي الإنساني وتبني قصة بدء الخلق أو تبتسفر بعض حالات الشخصيات للجائزة في الرواية نفسها أو في التراث؛ وهكذا تصبح الرواية اختزالاً للوعي الإنساني عبر التاريخ والنصوص في إطار جامع ولحظة إبداع.

تحت الرواية قلباً للنس التوراتي، فلا يصور العهد بين آدم والرب الإله، بل بين آدم والحية. إن-

وما زال أرى الحكاية عبر أحلامي، تخطاني
الرجل الذي كانت ملامحه تقارب أيضاً ملامح
جدي.

بقيت للحظة محيراً، لا أدري ماذا أفعل؟ ولم يكن
هناك بد من النزول خلف القافلة التي تمرح في
أرجاء الخور، حاولت اللحاق بهم، كان بعض
الرجال يحاولون إيقاف ناقة زقت قدمها بسبب
التدافع وتمجل الوصول للماء، واستمرت نحو
رأس الخور، ورأيت أنياً، خجلاً، تلفت حوله.
بفرح: قتي صغير فرق بصور صغير.

جريت نحو الرجل الذي أظنه سيد القافلة، كان
عائداً من عند النهر الذي ألقى الرجال فيه أنفسهم،
وقفت قدامه، قلت: أريد جملاً، والرجل كأنما
يمرر طلبى مقدماً، أشار لأحد الرجال، فجاء بجر
جملاً من رسنه، كان الجمال محملاً بماء وزاد
خفيف، سألتني سيد القافلة: أين الهادة؟ أشرت بيدي
نحوها، تركني وذهب للدليل الذي كان ينظر إلينا
ونحن نتبادل الأسئلة، أخذت الجمال وركبت، وقدته
صاحداً لرأس الخور، بينما كبير القافلة كان قد أخذ
الدرب الذي يقود نحو الهادة التي يتصاعد من
جامعها أذان النجر، عند بداية الدق الصغرى كان
الغلام نازلاً، زلغ النظرات كان، تلفت حوله
سريماً، ويكثر من الالتفات للخلف، وكان الجمال
الصغير متمهلاً، كأنما يدرك قلق القتي
واضطرابه، لم أحاول النظر إلى ملامحه، فيها
يكن كان على أن أعاد وأخرج من بين
الصغريتين: البواب، إلى رحاب الصحراء، وبيل
أن ينتهي الأذان «خور الجمال»، ص ص ١٥٤.

(١٥٥)

ونلاحظ كل هذه الصيغ التي تفتي بظلال الشك
على الرواية بتمامها، كأنها تقول إن النص كله ليس
مصرى احتفال، أو لنقل إنه نص يتحقق في كل أن،
فالكاكتب يستخدم صيغة الإيهام: «هل ما زال»
أعيش في فصيل من فصول الحكاية أم...؟، كما

صاحبة لأن تجرى على لسان شخصية الابن في
الرواية؛ إذ تبدو في مرحلة أقل نضجاً مما كان عليه
المسيح حين جرى على لسانه ما جرى، وهكذا تأتي
الآية الواردة بصيغة الطلب المباشر والاستجداء
والانصراف: «يا أبتاه إن أمكن فلتصبر حتى هذه
الكأس»

إن عين القارئ - إذ يتخيل موقف يسوع وحوارته
مع الله إذ خذله تلاميذه وجاء أوان الخلاص - لا
تملك إلا أن تلتفت لتأمل وتقاير وترهص بما هو
قادم. إنها لحظة صمت قد تطول لتعظم زمينة
النص، وتجعل القارئ ينظر في اتجاهات مختلفة
وحبر السطور والنصوص المتركة بحثاً عن
الدلالة وتلمساً للتأويل.

تبدو الزوية التي تقدمها الرواية جليلة في تعظيم
زمينة الرواية وإشراك القارئ في تأمل معمارها،
من خلال عملية نقدية مفاجئة في آخر مشهد من
الرواية، حيث يعتمد الكاتب على تقنية والتغريب
السردية بحيث يهدم معمار الرواية، كأنه يؤكد
وجوده عبر نقضه، مثيراً إلى أن هذا البناء يقوم
وينهض مع كل قراءة جديدة أو لنقل مع كل حياة
جديدة:

«وقفت أشاهد تدافع الإبل وفرحة الرجال بالنجاة،
هل ما زال أعيش في فصول من فصول الحكاية،
أم بالفعل أنا فقط، ولم يكن الذي يجري علي بعد
خطوة من قدمي وتحت ميمى وأنى وصنى»
يسمح لي برفاعية التأكد، تقاطرت القافلة داخلة
الخور، وكان رجل تحلوه مهابة فوق جملة، تقي
جانباً من الطريق، سامحاً للإبل والرجال بالدخول
قبله، وهو يوصمهم بالحفاظ على سلامتهم، وسلامة
الإبل، دقت النظرة للرجل، وشعرت كأنني رأيت
من قبل، وحين عبرت القافلة وجاء الدور عليه،
توقف أمامي وهو يردد السلام، جزني الصوت
وأخذ كل جوابي، كان قريبا من صيرت جدي، أو
كأنه هو، لمحتها أدركت على الفور بأنني ناتي،

يستخدم كلمات تحمل الفك: شعرت - كأنى - كأنه هو - بقيت محيراً - أظنه .

إن الرواية تبدأ بالإحالة إلى قصة بدء الخلق وإنزال العقاب بالإنسان ، مؤكدة المماناة الإنسانية ، وتخرج على الخلاص لكنها تنتهي بجملة : «كان على أن أغادر وأخرج من بين الصخرتين ، البرابة ، إلى رحاب الصحراء ، وقبل أن ينتهي الأذان» (خور الجمل ، ص 105)

ولعل الختام بكلمة الأذان أريد به الإشارة إلى نقلة زمانية من حياة إلى حياة ، ونقطة مكانية تصويرية من الأسود إلى الأبيض ، وإشارة إلى تخلي كل قريب في لحظة الخلاص ، مثلما فعل بطرس الذي أنكر يسوع ثلاثاً قبل أن يؤذن الديك : قال لهم يسوع : «كلكم تشكون في هذه الليلة ، لأنه مكتوب أنى أضرب الراعي فتبتدخ خراف الرعية» ٣٢ ولكن بعد قياس استقيم إلى الجليل» ٣٣ فأجاب بطرس وقال له : «وإن شك فيك الجميع فأنا لا أشك أبداً» ٣٤ قال له يتسوع : «الحق أقول لك : إنك في هذه الليلة قبل أن يصيح ديك تنكرني ثلاث مرات» ٣٥ قال له بطرس : «ولو اضطررت أن أموت معك لا أنكره» (متى ، الإصحاح ٢٦ ، الآيات ٣١-٣٥)

الدائرة : الزمن أم الصورة ؟

لقد أثر النص أن يعبر عن الألم البشري باستحضار شكل الحلقة أو الدائرة التي تقرأ مثل منذ اللحظة الأولى مع شكل الحية ؛ إذ يستحضر الرجال في دائرة تحيط بحية تلف هي الأخرى حول نفسها ، كأنما يعبر المشهد كله عن المماناة الإنسانية المقترنة سلفاً ودوماً قدرة على دفعها ، وحيث يتشارك الأنا والآخر في الألم والصراع : فهكذا تبدأ الرواية : «حلقة من رجال ، حلقة وسطها حية ، حلقة تضربها الخوف والتلق والتوتر ، يحيطها غير مستوية ، منبعجة ، كأنما يلتقي إصبعان جعل الكيفيات على العصى والقوس منضبطة : متشنجة التلق رهف

حركاتهم وسطها بالحذر المطلوب تحسباً لأي فعل تأتي به الحية ، الحية من جانبها تعرف أنها محاصرة برجال يتحكمهم حقد دفين ، وخوف غريزي يحفزهم لقتلها ، كما قتلوا وليها منذ أيام ، يقتلونهم قبل أن تطالب بشارها ، والتي خرجت منذ لحظات لأخذهم منهم . . تلف الحية نصف جسدها حول ذيلها ، الذي تكره تحته ، جاعلة منه قاعدة تكلف منتصبه فوقها كردت ، كانت في وقتها هذه تتخلى أطولهم ارتفاعاً» (خور الجمل ، ص ٧)

إن الفصل الأول من الرواية تلخيص شامل لها ، إنه الإجمال الذي يليه التفصيل ؛ إجمال تملوه الفجوات والإشارات المقنضة إلى ما مضى ، كأنه واجهة بناية تملو رأساً وتمتد أفقياً لتعرب عن جبالياتها وظفافها ممأ ، أو لتلق عن رؤيتها دلالتها : إن هذا الفصل يحمل من غير أن يكشف كل أسرار النص ، بل يجعل العلاقة بين القارئ والنص علاقة متوترة كحالة الرجال المستقرين حول الحية ، فلا تكون راحة أو قرار إلا عند اكتمال العين بنقطة الاكتمال .

في الفصل الأول تسيطر الفضاءات الدائرية ، فالرجال يلتفون حول الحية ، والحية تلف حول نفسها ، لكن الفضاء المهيمن فضاء غير منظور من مشاعر الرهبة والرغبة والحفز والاضغينة . وينتهي الفصل بفضاء آخر حام ولا يمكن الإحاطة به ؛ إنه فضاء البسيرة والوصول ، حيث يتواصل الجمال مع الجول الشرقي الذي يربطه بالجمال المطلق والسكينة الكاملة والذكرى البعيدة ومشاعر الكون التابضة ، وذلك حين يخلص الحية من بين أيدي الرجال ، ويخلصهم أيضاً من تحضرها للآثار ، فيعملها في حضنه أو تملأه في حضنه ويذهبان بعيداً : «لندفع الرجل ، صاحب الصوت ، مباشرة إلى الحلقة ، لمخضعها ، جاريأ نحو الحية ، التي تراجمت قليلاً في البداية ، لكنها ارتفعت عليه ، أو ربما هو الذي أخذها في حضنه ، ماسوف يتذكره

والنفاذ» خور الجمال، ص ٤٦ .
ثم يأتي فصل «كيد النساء» ليختتم بمشهد تظهر
الجمال حين «تحرك راجعا، لكنه تذكر الببال
بالمرور، فراح تجاه النهر . في الصباح . ومع
شروق الشمس جاء كبير البلدة يكلمه . (خور
الجمال، ص ٧٨)
يأتي بعد ذلك فصل «البوابة» حين يقادر الجد نحو
الصجراء الفسيحة، فحضر الحيرة الخفية، ويشعر
بذنو الليل أخذاً إياه نحو زمن جديد: «وبرودة الليل
تحاصرته وترجف بدنه» (خور الجمال، ص ١٠٧)
وينتهي فصل «الحجر الأحمر» بالإشارة إلى اليوم
الأخير للجمال وبنت الراعي: «في اليوم الأخير
لهما، كانت بنت الراعي تمس بروحها خفيفة، فود
لو تطير في سماء الغور، الذي صار أخيراً لهما،
كاملاً، كانت قد أدت عملها كما يجب، ورأت روح
والدها تحيط بها .» (خور الجمال، ص ١٣٢) ثم
يظهر التجلي الزمني لخاتمة ذلك الفصل متراسلاً
مع تحولات شعورية خاصة: «توقف بشم روائح
الغور التي تبدلت كثيراً عن أول مرة نزل فيها
إليه» (خور الجمال، ص ١٣٧)
تقاطع القراءة والكتابة
التنص لا يحيا في إطاره الضيق الحكم، بل إنه - عند
التفاعل معه قرأتياً - يستدعي الأصال الأخرى
المستلزمة للأسطورة وللصغراء، كما أنه لدى
القارئ المحمّل لأحمد أبو خنجر يستدعي أعماله
الأخرى وخصوصاً العمة أخت الرجال، العما
الحامية - وحافظ الرقص كذلك - تأتي إلى الذكرى
لدى ذكر الحبة مانتة الشهوة والدونة والحارسة
وباعثة الرهبة . هل حلية الصراع حول الحية في
هذه الرواية لا تستدعي لدى القارئ حلقات الرقص
والصراع في العمة أخت الرجال؟ ولتلاحظ أن أيا
منها لا يخلو من الدائرة والخطين المتقاطعين
لشخصين يتفاعلان رقصاً أو صراعاً، كما لا يخلو
أى منها من الحضور المكثف للجمهور . إنه الولع

الجميع، أن الرجل كان نحيفاً، بالكاد طوله يصل
إلى طول الحية لما كانت منتصبه بنصف جسدها
كجذع شجرة منط، سيذكرون كيف أنه تلقى
رأسها فوق كتفه، وكيف أحاطت برقبته، وكيف
انحنى يللم بقية جسدها من الأرض، وهي
تساعده، ترأع بدنها في يده، تلتف حول كتفيه،
صدره، ظهره، يتكرر الجسد في جبره .
يلتفت نحرهم، وهم أن يستطيعوا تذكر عونه، حيث
كان يغمضهما، بدا كأصمى، أو مجذوب ضربه
الرمال في قلب حضرة طاهرة . كان يللم
جسدها، حتى لم يعد جسده بادياً من تحتها، إلا
ساقبه الرقبتين، تقدم وسار، وهو يكاد يتكفى،
لولا الحية التي استخدمت ذنبها كمصا تساعده على
الاستناد، وتضمنه من الانكفاء . ظلوا يتبعونه وسط
ذهولهم، وعدم قدرتهم على التصديق، ولا على
الحركة، أو حتى الكلام، حتى غاب عن أعينهم في
الجبيل الذي يظل الخور، والشمس راحت تغرب
خلفه، وظلام خفيف بدأ ينتشر» (خور الجمال،
ص ١٩)
وهكذا تهيم تلك الفضاءات الدائرية، ولا نرى
حضوراً رأسياً في نهاية الفصل، إذ يفلق الجبل ما
بين العيون والمشهد الأخير، ويتبع ذلك ظلال
وظلام، ومن ثم ينزل الساتر على هذا الفصل،
والقارئ ما بين مصدق ومكذب ما يقرأ، فيبقى
متأهباً مستشرفاً لما يأتي .
وتحرص الرواية على أن تتقاطع اللفظيات المكانية -
المتمثلة في صمت فواصل الفصول؛ حيث الفراغ
الأبيض والانتقال الهادئ إلى الفصل التالي - مع
انتقالات زمنية هادئة منقطة بعناية، فالفصل «عن
الرجال والحية» ينتهي بغروب الشمس وانتشار
الظلام الخفيف، ثم ينتهي الفصل الثاني وقد «جاء
النور، وأشرقت الشمس، وكان صباح جديد،
وربع صباحية طازجة، ثققت له ضحكة أنوية،
صاخبة تجلجل، تحمل قدراً كبيراً من التحدي

مختلفة، ويبنى الأسطورة الضاربة في عمق الزمن والملاوي، وذلك في الآن والمعيش وفضاء الشخصيات المتفاعلة. ولعل الخطاب في الرواية يكشف عن أنها ليست مكتوبة بوصفها نصاً زمنياً تعاقبياً، بل بالأحرى هي عمل تشبيدي عضوي مترابط، تتفاعل عناصره على نحو لاخطي. هذا كله يتم عبر تقنيات سردية تتحقق عبر استعارة هي الفضاء الجامع للرواية، وهي الاستعارة التي تهيم على شخصية الجمل على امتداد الرواية، وتجلو البعد الفضائي له، فالجمال موجود «هنا» و «هناك» في الوقت نفسه، موجود «هنا» في الخور جسداً وممارسة وخياة، وموجود «هناك» في الماضي/الأصل، وفي مراتب القبيلة والأهل، وفي الذكرى. ■

بتمكين الفضاء وتفضئة الزمن. ألا يردنا مشهد استبقاء الأب لابنه في الخور من غير استعادة إلى مشهد آخر في رواية الـ «أخت الرجال»، حين طرد الأب ابنه مصوباً إليه البندقية ومطلقاً الباب في وجهه؟ الاستعادة القرائية هنا تختلف من الوجهة الفضائية أيضاً؛ فهناك مقابلة بين نوعين من الأماكن: في الـ «أخت» مكان مغلق (يمثل الحوض المسح) لكنه طارد نحو فضاء مفتوح (يمثل الصدر الضيق غير المستعد لاستقبال الابن)، في حين أن رواية خور الجمل تصور فضائين مفتوحين، هما فضاء الأصل الطارد وفضاء الخور المستقبل على ضيقه وانبثاق مشاعر الغربة من قلبه وأنحائه. خاتمة: إننا بآراء نص يدمج بين الزمنى والفضائي بطرائق

المراجع

- (١) خور الجمل (رواية) أحمد أبو غنيجر، من روايات الهلال ح ٧١٧، دار الهلال، القاهرة ط ٢٠٠٨.
(ه) أستاذ الأدب والتقد المساعد بالجامعة الأمريكية وجامعة عين شمس.

أشكال السارد وألعاب المكان قراءة أولية في مجموعة جر الرباب لأحمد أبو خنيجر

د. هيثم الحاج على

جيل أصمق مما يبدو في الظاهر
يمكن التأريخ لواحدة من أهم حلق تطور القصة القصيرة المصرية، والعربية، عن طريق النظر إلى بدايات ظهور جيل من الكتّاب الذين بدعوا في الظهور في منتصف التسعينيات من القرن السابق، حيث كان التثخين الأول لهم من خلال مسابقة جريدة أخبار الأدب الأولى للقصة القصيرة عام 1994، تلك التي فاز بمراكزها الأولى وكان منهم: أمينة زيدان وأشرف الصمامي وكاتبتا أحمد أبو خنيجر وغيرهم.

ثورة الإنفوميديا التي جعلت بالإمكان مشاهدة وقائع تلك الحرب مباشرة على الهواء وقت وقوعها.
إن هذه العوامل قد أثرت بما لا يدع مجالاً للشك في التكوين النفسي والإبداعي لهذا الجيل وأضافت إلى مرجعياته الإبداعية ما يجعلها مواكبة للتغيرات التي يعاصرونها.
أحمد أبو خنيجر

من عمق السعيد ومن بقعة تتميز بخصوصيتها
الشديدة انطلق صوت أحمد أبو خنيجر خارج
الرياضيات محملاً بحق المكان الذي نشأ فيه، وغير
الرواية.. قضايا وإفاق

الجيل - إن صبح إطلاق لفظ الجيل عليه -
وهذا يمكن النظر إليه بوصفه نتاجاً لمجموعة
من التغيرات والعوامل التاريخية
والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أثرت في
تكوينه الإبداعي وفي رؤيته للعالم الذي يعيش فيه.
ويعبّر عنه، بما جعله يظهر في صورة تختلف عن
سبقوه من مبدعين وكتّاب في المجال نفسه، حيث
كان الأثر الأكبر لحرب الخليج الثانية بما تركته من
آثار على الوعي العربي خاصة فيما يتعلق بالهوية
القيم الكبرى وغياب الثيولوجيات، فقد تشكلت هناك
وعى جديد تأثر بكل تلك المتغيرات متباً لها

بالتوالي السردية، التي ترتبط فيما بينها بخيط رابط سواء أكان هذا الخيط ظاهراً أم خفياً.
إن فكرة التوالي - إذًا - تقوم على رؤية هي بين المشروع القصصى والمشروع الروائي، غير أنها تبدو أشد انتماء إلى التعبير القصصى بما فيه من اقترايات من الذات وهومها وهو الأمر الذي يدعونا إلى الحكم بأهمية هذه المجموعة بوصفها حاملة لصفات الصوت القصصى والروائي - كليهما - لدى كاتبنا.

التشكيل السردى فى جر الرباب
هناك من الآليات السردية ما يمكن أن يمثل العنصر المميز لهذه المجموعة - على المستوى الفنى - وإن كان منهج التحليل السردى ينطلق فى الأساس من فكرة وجهة النظر وأثرها على شكل السارد، فإن ثبات هذا الشكل فى مجموعة جر الرباب يوحى بصورة واضحة بالرباط الذى أشرنا إليه منذ قليل.

لقد تم تثبيت شكل السارد فى صورة السارد الإله العليم بواطن الأمور، الذى يستطيع أن ينفذ إلى داخل وعى الشخصيات ويصفه بدقة، وهى الصورة التى تتبادر على معرفة واضحة بهذا الوعى المتناس مع بيئة الحيلة ومجال حركته، ولخصص المجموعة - كلها - يتم بردها عن طريق هذه الصيغة للسارد، ولا تشذ عنها قصة واحدة، غير أن هذه الآلية عند تطبيقها على المستوى الفعلى داخل القصص تركز على الوعى الطفولى بما يحمله هذا الوعى من دهشة عميقة بإزاء العالم عموماً، وبإزاء الموقف القصصى خصوصاً، وهو ما يظهر منذ للبداية فى قصص مثل «صراط الظل» حيث الوصف الشيف للمكان الذى يبدو فى البداية مجرد رسم لجوانبه، غير أن ظهور الشخصيات سرعان ما يقلب الأمر إلى مجرى آخر ويتضح فى تفجير دهشة الصبية المراهقين الواقفين يراهمون جسد «الهيئة الجسدية» بانحناءاته وتكويناته التى يعمق من أثرها ذلك للتقابل بين النور والظل، الذى يتمثل فيما لمسام صراط القتل إلى تلخص الفصل بين النور والظل، إنهم للصبية الذين يقفون فى موقف

منفصل عن الهموم التى تلف الوطن بل العالم بكامل أجزائه تحت ضغط المتغيرات التى يعاصرها، وكان تعرفه الأول على جمهوره بشكل واسع فى تلك المسابقة التى أشرنا إليها سلفاً.
حاول أبو خنجر أن يكون أصيلاً فيما يطرحه من موضوعات وقضايا سردية حين يعبر عن روح المكان بما فيه من سمات محلية دون أن يبدو ذلك هدفًا نهائياً بالنسبة إلى السرد لديه، وقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد فيما قدمه من مجموعات قصصية وروايات مع ملاحظة انطلاقه من الأصل من دائرة فن القصة القصيرة التى تميز - كما أشار جورج لوكاش - عن أزمنة الطبقة الوسطى وأفرادها، ليكون بذلك واحداً من أبناء جيل ركز فى تعبيره السردى على أزمنة الفرد المعاصر فى عالم يروج بالتغير.

جر الرباب
تعد مجموعة جر الرباب واحدة من أهم ما قدم أبو خنجر على مدار مشواره الإبداعى، وتكتسب هذه المجموعة أهميتها من ظهور العناصر المميزة لصوتها الخاص فيها، وهو ما سوف نناقشه بعد قليل، بالإضافة إلى كونها مشروعاً لتكامل أجزائه عضوياً، حيث لم تعد المجموعة القصصية مجرد كتاب يجمع بين طياته أشتاتاً من القصص المختلفة، بل صارت، وتلك المجموعة دليلاً على ذلك، معتمدة على بناء متكامل من العناصر السردية التى تكون فيما بينها ما يمكن اعتباره كلا عضوياً، ولعل فى تقسيم المجموعة - التى صدرت عن سلسلة إشرافات التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - ما يمكن أن يوضح ذلك، حيث انقسمت إلى أربعة أقسام كبرى - بتناوين مستقلة وتواصل بيضاء - هي: الريف، وإيلة عيد، وحيرانات، وجرج كلام.

وتحتوى هذه الأقسام بدورها على قصص قصيرة تتركز فى طرحها حول مركز بنائى له علاقة بالعنوان الفاصل، وكأن كلا من هذه التناوين - بما لها من إحالة على خصوصها - يمثل بنية يمكن تمثيلها

التصوص التقاطع من تصويكات دقيقة للحياة الريفية في تلك البيئة وما تحصله من إمكانات سردية يمكنها أن تحيل إلى إشكالات وجودية، غير أنها لا تصرح بها بل تختار أن تشير إليها من خلال المعالجة السردية.

إن الأمر يرتبط بوضوح بما يمكن أن نسميه «تفصيل الحوام» حيث تعمل حراس السارد مجتمعة على رصد العالم السردى، الأمر الذي يسهم في رسم هذا العالم في صورة يتم تشكيلها دلاليا لتخدم استراتيجيات هذا السارد، وتتعلق من تصوراتها الخاصة عن مسروته.

ونظرة إلى قصة تقرر يمكنها أن توضح هذه الفكرة، حيث تصور القصة الجو المحيط بعملية التفحص من شعر الجسم الزائد، تصويراً يتم عن طريق استغلال هذه الحواس لتبدو في صورة عملية طقس، بدءاً من إنتاج الأداة: المجينة التي تصدر رائحة مكوناتها: الحبة والمحب والسندل؛ تلك الرائحة التي تصدر من الإناث الفخاري، ثم الجو المحيط الذي يله الضوء الخافت الصادر عن القانوس، والذي يبدو مثلاً بالبخار الذي يملأ الغرفة ويتكاثف في شكل قطرات تلمع فوق جسد المرأة، إضافة إلى استشعار السخونة في المجينة مع ملاحظة سكون الأصوات في هزيع الليل؛ حيث البيت والشارع والفرقة «هس».

لا يبدو الأمن -إذاً- مجرد تقنية سردية مجانية لكنها موظفة من أجل هدف استراتيجي يمكن تمثله في الحالة العامة التي تحاول التصوص الوقوف عليها، وهي حالة لها من الخصوصية والظرفية نصيب واضح تبدو من خلاله بنى التصوص السردية بنى تجارية؛ ترسم تلك الحالة الطقسية المعتمدة على وصف الدفعة إزاء القطر، خاصة إذا لاحظنا غياب المنصر الحواري، فاقصة (تفحص) أقرب إلى الموردراما المشهدية، أو بالتعبير الكلاسيكي هي أقرب إلى الترحمة، من حيث غياب الحدث بشكله التقليدي، لكنها تستعوض عن هذا الغياب بحركية خاصة تصنع كل مكونات المشهد لصناعة «جنية»

المراقبة أمام عالم يخطون خطواتهم الأولى على عتباته، تماماً كما فعلت الشمس «حين انفتح الباب الكبير فخلعت الشمس فوق النعثة» وليبدو الأمر على هذا النحو: فثانان إحداهما متزوجة حديثاً، بما للفكرة من روعة بالنسبة لدى هؤلاء الصبية -وثقة أخرى- في نفس عمرها وربما تكون سديقتها لأنها تزورها في منزل حرمها -ثقان على باب منزل بين الظل ونور الشمس، وصبية يراقبونها بنظرة أقرب ما تكون إلى الإيذنيكية، حيث يبدو وصف السارد، وهو ليس واحداً من هذه الشخصيات، مؤكداً على هذا المعنى حين يصف تمانق الثنائين: «زاد انحاء جسد البنية ويرز الردف واندلق الصدر، وارتفع الثوب على اساق الملى قليلا فصار حمارا يضوى في عيون الميال الواقفين صامتين بين الشمس والظل والعرق النازل منهم تلالاً أدخلوا أيديهم في جيوبهم»

غير أن هذه النظرة لا تتوقف عند هذا الحد من الإدهاش، بل تتسع حين يظهر شخصية جديدة في آخر سطر من القصة، وهي شخصية الطفل الصغير (لاحظ دلالة الاسم بالمقارنة مع الصبية) الذي وقف وحده مراقباً لجوانب المشهد، وكان هذا الوصف -بما فيه من إلماعات لا تعرف المصارحة الفجة- قد تم من خلال وجهة نظر الطفل، الذي يرصد هذه التشكيلات بين عالمين أحدهما واضح والآخر غامض من دون أن يتورط في أى واحد منهما.

غير أن النقطة التي تسترعى الانتباه تتمثل في تكرار البنى اللغوية الطقولية على مدار تصوص المجموعة بما تحمله هذه البنى من تعبير واضح عن الدفعية وهو ما يمكن أن نلمحه في العديد من التصوص التي تبنى على هذا الفكرة، والتي يبدو أهمها مختللاً في: «جر: الريب»

إن فكرة الطفولة المرتبطة جذرياً بالمعالجة المكانية المتداخلة مع بيئة يمكن وصفها بالظرفية، وكان المحورين يقران على عتبات التصوص لتبدو خطاً رابطاً آخر بينها، حين منفصل عما تحاول

حين نلاحظ ما يفرزه المكان/ البيئة من أشكال التعامل اللغوي مع النص السردي، وهو ما يمكن ملاحظته بدءاً من مستوى اختيار المقدرات المحلية: السفلى، والزرية والصعيدية، والزرارير، والخور، والموردة، والسبب... إلى آخر ذلك ما يتأثر على مدار النصوص ويشكل للوهلة الأولى عقبة قراءة أمام القارئ المحلي، لكن سرعان ما تراجع هذه السمة أمام التشكيلات المكانية التي تظهر بوصفها ظلاً لهذه المقدرات.

إن ظلال المكان - البيئة - المجال الحيوي للشخصيات تبرز في النص التساؤلات القائمة على تعميق هذا الشكل المكاني خاصة إذا لاحظنا تضامراً العنصر الزماني معه كذلك، مثلما نجد في الجزء المسمى «ليلة عيد» حيث يتم الانتقال المكاني بين مجموعة من البؤر السردية، التي تمثل كل واحد منها نصاً قصصياً مستقلاً، وترتبط جميعها عن طريق التجاور في سلسلة من المشاهد السريعة الموحية التي تبدو صانعة لتضيء من نقلات عدسة كاميرا تلتقط لقطات سريعة لوعي الشخصيات التي يتم التجاور بينها ولكن بتتابع يشبه الرصد السينمائي.

إن وحدة المكان هنا يتم التأكيد عليها عن طريق ذلك التوحد الزمني في «ليلة العيد»، أو ليلة الشك، بالإضافة إلى رد فعل الشخصيات تجاه هذا الشك، فكلاً لا تريد أن يكون الفد عيداً ولكل منهم سبب يوضحه، فكأننا بآراء وحدة اجتماعية مترابطة تجاه الحدث. تكرر هذا الشكل بصورة أخرى في قصة أحد الفصوص - وهذه الوحدة هي التي - حين يرصدها السارد في صورها المتتالية على هذا النحو - تصنع السرد حركية التي تكون خطية متصاعدة مثلما يحدث في الزمن العيني الطبيعي، لكنها حركة يمكن تشبيهها بالشكل الحزوني الذي يدور حول الحدث ليتمكن من أن يراه من وجهاته جميعاً، وهو الشكل الذي يجعل من الحدث ناطقاً بعناصر يمكن النظر إليها على المستوى التأويلي بوصفها دالة على سمات في هذا المكان لا يمكن رؤيتها إلا عن طريق السرد.

حديثة غير تقليدية، مثلما حدث في القصة الأولى التي شخصت - بالإضافة إلى الإنسان - عناصر أخرى مثل العنزات، وهو ما يفتح الباب للتعامل مع مكونات القصة بوصفها عناصر فاعلة على مستوى تطوير الحدث وإن كانت لا تشترك فيه على المستوى الظاهري، مما يجلب تصورات لها من الفانتازيا نصيب كبير، وإن كان من الصعب وصفها بأنها فانتازيا، وهو ما يميز طريقة التعامل مع مكونات البيئة في هذه النصوص.

وغير مثال على ذلك يمكن ملاحظته في قصة قروش الضوء التي تظهر فيها البقرة، بوصفها مركزاً للأحداث، فالبقرة التي صار لبها مرآة قد أثرت في تعامل أهل البيت مع حياتهم - وأفضت مضجع الأب الذي ذهب فجراً إلى الحقل ليأتي بالبرسيم المندى بوصفه علاجاً لها، غير أن وصف البقرة التي ترفض في البداية أكل البرسيم نظراً لبرودته، وهي تنظر إلى صاحبها بعينها الواسعتين المدمعتين، مضافاً إلى حديثه معها الذي ينتهي بما يشبه اقتناعها وبذلها الأكل، كل ذلك يؤدي إلى هذه التصورات الفانتازية لكنها تصورات أقرب إلى خيال الفلاح القسري الذي يتعامل مع الحيوانات والأشياء بوصفها مؤنسة يمكن التعامل معها من خلال هذا المطلق الإنساني، ولا دليل على ذلك خير من صراخ الزوجة مع دلجاتها.

إن أحمد أبو خنيز جال تعامله مع مقدرات بنيته السردية من خلال وجهة النظر الطفولية استطاع أن يمنح القصة تديب الحيوية الواضحة وإن اعتمدت على ما هو خارج النطاق الإنساني لينقل بذلك القصة إلى منطقة تبدو أشد خصوصية، تعتمد على التعبير الهادئ - إن صح الجمع بينهما - لأسئلة تبدو في ظاهرها بسيطة رغم ما تنطوي عليه من عمق، تشكيلات المكان والزمان.

أشرنا فيما سبق إلى الأهمية التي اتخذها المكان في المعالجات السردية في جر الريباب بوصفه عصباً عضوياً، غير أن هذه العضوية تبقى فقط عند حد التشكيل اللوني أو الضوئي لكنها تتخذ مكانة مهمة

على الحد بين المألين، وهي قصة «تراحيش» التي يشير عنوانها إلى الأناشيد الدينية التي تبدأ بعبارات، مثل «لا أوحش الله منك يا شهر الصيام» والتي يقال عادة في نهايات شهر رمضان، وهذه القصة ترصد مثل هذه الأناشيد في الوقت الذي ترصد فيه صراعاً قوياً بين الاثنين من المنشدين على زعامة الإنشاد في القرية.

إن تعدد المباحث التي تخرج منها نصوص أحمد أبو خنجر في جر الرباب ربما ترنا إلى ما أشرنا إليه من قبل عند الحديث عن الجيل الذي يهتم بالنظرة الفردية وينطلق منها معتمداً على منجزات عصر كامل من تطورات العلوم والاتصالات، غير أنه يربط بين هذه الرؤى الفردية جميعها في نظرة تحاول أن تكون عامة على مفردات هذا العصر من خلال الانطلاق من الشكل المحلي لإنجاز أشكال سردية مستحددة.

وربما تحتاج مجموعة جر الرباب إلى أشكال أخرى من القراءة القائمة على منجزات التحليل الثقافي، غير أن التحليل السردى يفتح الباب لفهم العديد من مجاورها بوصفها خطوة مهمة من خطوات المشروع السردى لأحمد أبو خنجر. ■

وهي ذاتها العناصر التي يمكن أن تلحقها - كذلك - في التساؤل الذي يطلقه الطغل - صبي حائك الأكفان - في قصة الخيط في الإبرة عندما يرى الكفن ويسهم في صناعته، ذلك التساؤل: «هو الميت عابز الكفن في إبه؟» «الذي لا يمكن الرد عليه من قبل صانع الأكفان لأنه ليس لديه رد، أو لأنه قد وضعه مباشرة أمام تساولاته الوجودية ولأن التساؤل ينطوي على رفض للمهنة ذاتها التي يتعيش منها، غير أن الصبي نفسه يؤكد مجدداً على أميابه السوال: «هو في يوم القيامة... مش كل الناس حتكون غرابا؟» الأمر الذي يردنا مرة أخرى إلى ما أشرنا إليه حين الحديث عن وجهة النظر الطفولية وما تفجر من دهشة إزاء العالم؛ تلك الدهشة التي تتحول إلى رؤية صوفية في «ربة التشوق» و«درة الملاك»؛ القستان اللتان ينتهي بهما اسم «ليلة عيد»، وكأن دهشة المرید وتساولاته أمام حقائق العالم هي المكون الأساسي لوجهة النظر التي تلف المجموعة كاملة، - إنها التساولات التي يمكن أن تجعل الشيخ ينتفض ويرتج سريره الجريد ويأمره بأن يتأدب. والملاحظ أن هاتين القصتين الداخلتين في الحيز الصوفي تأتيان بعد واحدة من النصوص التي تقف

خور الجمال لأحمد أبو

خنيجر

بين أسطرة المكان والشخصيات ، وأنسنة الحيوان

د . ممدوح فراج النابلي

بعد ثلاث روايات وأربع مجموعات قصصية تأتي هذه الرواية الجديدة "خور الجمال" لأحمد أبو خنيجر، والصادرة عن دار الهلال سبتمبر ٢٠٠٨ ولها ممتح المؤلف من عالمه الأثير، عالم الصعيد، ليخرج عن مهمته، مثلما كان يفعل يحيى الطاهر عبد الله. فكلاهما (يحيى الطاهر، وأحمد أبو خنيجر) يلتزمان ببيئة تفرض سطوتها، وواقعا على أشخاص الذين لا يستطيعون الفكاك من أسرهما، ومن ثم من يخرج عن نسق القيم التي تُكفها أعراس الجماعة وثقافتها، وثقافتها؛ يكون مصيره العقاب أيا كان نوع العقاب، والذي وصل عند يحيى الطاهر إلى الموت / القتل (كما حدث في رواية الطوق والأسورة؛ لشخصيتي فهيمة ونبوية - من الشخصيات اللسانية - و شخصية مصطفى البشاري من الرجال)، وبالمثل عند أبي خنيجر، يكون العقاب بالفتات كما في (العمة أخت الرجال) حيث تعرضت عائلة الجد الكبير للفتات، كعقاب أخلاقي على تجارة العبيد، التي كان يمارسها الجد الكبير. أو بالتخلي والإنصاف كما في (خور الجمال)، فالأب، لا يوافق في معاقبة ابنه - الذي يريد، رجلاً - عندما يفشل في تحمل مسئولية جمل الماء، ويكون سيد القافلة، فيتركه في "الخور" وحيداً باستثناء (ناقة وبهاود)، رغم تحذيرات الأهالي المحيطين بالخور، ألا يفعل حيث الخور.

الأولى، يصيغها المؤلف بطرائق سرديّة يتعاقب فيها.

المألوف مع المعجاني، وإن كان الغرابي /

المعجاني، لا يكون غرابياً. لماكفة، فالمكان يضي

أسطوره الخاصة، على إنسانه وحيوانه، ليكشف

"خصب للعفاريث والحيات، ولا يمكن

لشخص أن يجره بالليل، أو في أوقات

الظهيرة المتهبة بمفرده" (ص. ٩١).

ها نحن مرة ثانية مع قصة بدء الخليقة، والعقاب.

وعماره الكون، والاعتماد على المعرفة للحداثة

وقع

بالإسكندر كل ما هو غرائبي وغير مأثور عليها، بل على العكس فالمؤلف يرصد الواقع المليء بالفرائبية دون إضفاء أي بعد غرائبي عليه، فالواقع له أسطوره، وأقوى منه تغير أهله غرائبية، حيث الخور، كما حكى الأجداد والجدات "مرتج خصيب للغاريت والحيات، ولا يمكن لشخص أن يجبره بالليل، أو في أوقات الظهيرة المكثبة بمفرده." (ص ١١).

فالوصف الذي يضفيه السارد على المكان، يسهم لحد بعيد في تأكيد أسطورة المكان، فالسارد عمد على وضع المكان / الخور بعيداً عن القرية، وقريباً من الصحراء، بالإضافة إلى الحكايات التي ينسجها أهل القرية عن المكان / الخور، واللعائن التي يصوبونها عليه، كل هذا أضفى بعداً أسطورياً على المكان، ومن جانب آخر كشف هذا إلى صعوبة العيش في هذا المكان، بل على العكس فالكان صار قائلاً (راجع أثر اقتراب فوزي الراعي من المكان) كل هذا يقترب ولو من جانب بعيد من الحكايات والأساطير التي رويت عن بدء الخليقة / الأرض بعد نزول سيدنا آدم وزوجته عليها، فليس هذا هو الربط الوحيد بين قصة بدء الخليقة والمعرفة الحتمية، وبين أحداث الرواية، فالرواية أساساً قائمة على إحداث نوع من التوازي بين قصة سيدنا آدم ومواجهة المسير بعد الطرد من الجنة، وبين عبد الله الجمال والعقاب في هذا المكان المتفرج الوحش، وبين الإنسان ومواجهة المسير واكتشاف المعرفة الحتمية. ومن ثم فالكان — هنا — لا يبدو أن يكون بشيء محايدة يزاء من يحون فيه (الأفاعي والحيات) سابقاً، (وعائلة الجمال) لاحقاً، بل يتوازي المكان / الخور غير الأمل بالسكان، والذي يحتاج إلى تعمير (وهو الفعل الذي يقوم به الجمال في مرحلة مبكرة، ثم تكمل الدور معه ابنة الراعي بعد زواجهما) مع المكان الذي احتوى سيدنا آدم وزوجته حواء، بعد خروجهما / طردهما من الجنة، فيصير المكانان بمثابة مكان الإقصاء / الثاني، ومثلما لم يكن مكان الإقصاء الأول لدى

مواجهة الإنسان للقدر، وكيفية الصمود من أجل البقاء.

(٩)

بذلك نكون أمام حكاية عن القدر والمصير، والامتنال لروحيهما، فمنذ اختيار الأب لابن سيداً لقائمة الماء، الكل مهياً لفعل القدر، فالأب يمثل لرايه رغم اعتراض رجال القبيلة على الاختيار، ومن قبل يصير على اصطحاب الابن معه رغم اعتراض الأم التي تريد أن يكون "فلاحاً". الامتنال لراي الأب دون الاعتداد بأراء الآخرين (الزوجة، ورجال القبيلة) استعداد وتهينة لفعل القدر، أو التسليم المطلق بحتمية القدر، والعمل على ما يحق للفعل القدرى. ومن قبل امتثل الراعى فوزي لفعل القدر، وأبى نداء الصوت المراوغ القادم من أحراش الخور، رغم علمه بالحكايات التي يردد بها أهل القرية عن الخور، وعن الغاريت والحيات الموجودة به إلى أن الحتمية القدرية تدفعه للانصياع للنداء الخفى، دون الأخذ برأى الجماعة، ليتحقق للفعل، فما أن ذهب حتى أصابه ما أصابه وبعد شهرين من هذه الواقعة مات. وبالليل يمثل الجمال عبد الله (الليل الذي تركه الأب كمقاب على إهماله جمل الماء) للقدّر فلا يستجيب لتصائح وتحذيرات أهل البلد، والتي جاءت عبر حكايات عن الخور وسكانه لتعفه بعيداً عن الخور، فحتمية القدر والانصياع للمسير المد مثلاً، جعله "لم يستمع للتصائح ويبقى بعيداً عن الخور، بل أخذ يستصلح أرض الخور، وينظفها تمهيداً لزرعها..." (ص ١١).

وفي ظل بسطوة القدر، وحتمية مصيره، ينسج أبو خنجر عالم روايته، والذي ينتهي إلى السجاني، ولكنه ليس المعجاني الذي تحدث عنه "تودوروف" بمعنى غير المؤلف، فغير المؤلف في هذه الهيئة صار مأثوراً لا لاعتقاد الفعل، بل لاختلافه إلى أن المكان يتميز بأسطوره الخاصة، فالمؤلف لا يسمى — هنا — إلى أسطورة المكان، والشخصيات،

فإذا كانت المعرفة الحسية هي التي علّمت قابيل في أول صراع على الأرض بينه وبين أخيه هابيل، والذي انتهى بقتل هابيل، كيف يوارى موته. هي نفسها التي علّمت عبد الله الجمال بعدما يأمن من عودة الأب، فقد طالت اللدة "ولا حص ولا خبر" (ص ٥١) أن يذهب "بحزن إلى شجرة السنط الكبيرة بالغور، حيث أقام بجوارها شبة من البوص النامي على ضفة النهر..." (ص ٥١).

هي نفسها التي جعلت الجمال يقوم بزراعة الغور، "فبدأ يقطع الحشائش والحلفاء، والعاقل وأشجار السنط الصغير والغروع والنصر من أرض الغور..."، كان يعري الغور مما طال ارتدائه، خبرات بسيطة التي يمتلكها، لكنها كافية كي يزرع ما يستخلصه من أرض الغور..." (ص ٥٤).

ونفسها أيضاً قادتة إلى الملاحظة، (مثلاً لاحظ قابيل وهو يوارى موته أخيه بعدما لاحظ الطائر) فبدأ "بملاحظة الأراضي التي يدخلها بجمله... أحياناً يلقى تساؤله بإهمال وعدم تعمّد، يطرح ذات السؤال في أكثر من مكان، ولأشخاص عدة، مرة وهو عابر، ومرة معلقاً على الزرع، أو ملاحظة ضعف النبات، ثم يصمت ليتلقى الإجابة، مبدئياً عدم اهتمامه وكان الأرض لا تفتنيه تماماً..." (ص ٥٤).

لا يفت المعرفة الحسية عند البحث عن مقومات المعيشة فقط، وإنما تمتدنا إلى الموت، فعندما تمتعت الجدة (بنت الراعي) بختار الحفيد في غسلها بل أن هذه اللحظة الفارقة في حياته تزلزله، لا لأنها تتركه وحيداً في هذا الغور، ولكن لخشيته من قسوة اللحظة وكيفية مواجهتها، فلقوس الدفن لا يعلم عنها شيئاً. وما أن تأتي هذه اللحظة والتي لا يدري ماذا يفعل فيها، يبدأ في تفكير نصائح شيخ الجامع التي كان يلقيها فوق الرووس وهو "يرعد ويؤيد"، وراح يمارس ما تذكره من صب الماء عليها ثم ألبسها ثيابها النظيفة، إلى أن حفر لها ليدفنها، كل الذي فعله كان بدافع الفطرة التي جعلته يتذكر هذه الأشياء التي وقعت على عقله صغيراً،

سيدنا آدم وزوجته، مكاناً لا جترار الذكريات، للفعل الذي استوجب العقاب / الإقصاء، يصير هذا المكان وسيلة حسدية، يختبر فيها الإنسان نفسه؛ ليبدأ استكمال الحياة. ومثلما افترق المكان الأول المقومات المعيشية، وبدأ سيدنا آدم وزوجته بالمعرفة الحسية اختيار الأشياء لصالحهما وتوظيفها من أجل بقائهما. نكتشف أن المكان / الغور يفتقد هو الآخر لقمومات المعيشة، ومن ثم يرتكن الجمال / الابن الذي صار جداً، إلى المعرفة الحسية، لا المعرفة الموروثة أو المعرفة الثقافية، وكان المؤلف يريد صياغة التساؤلات الأولية التي لازمت نشأة الخليقة، ويقتل من هذه المعرفة رغم الانفجار الهائل في المعرفة في هذا العصر، وكان المؤلف يقول إن إنسانه المهتم زعم كل صحاح الحداثة، وثورة الاختراعات، ما زال يحيا بالفطرة. هي إذا دعوة للعودة إلى الطبيعة، والحياة البدائية / الأولية. الفكر.

(٢)

فالجمال / عبد الله (الابن الذي صار جداً) عندما تركه أبوه في هذا المكان / الغور عقاباً (وتفصيلاً لنسق القيم الذي يحتكم للقدرة) أول شيء يلح عليه هو السؤال الأولي عن المعرفة: "بترى ماذا كان إحساس آدم وهو يقف خارج أسوار الجنة، والتي طرد منها لقوه؟ ماذا كان شعوره وهو يعرف أن العودة مستحيلة" (ص ٤٦).

السؤال عن شعور سيدنا آدم بعد تعرضه للإقصاء، الموازي للعقاب الذي تعرض له هو من قبل أبوه، يكشف عن الاستسلام للتصوير، دون تفكير في العودة؛ حيث يعرف أن "العودة مستحيلة" ليس لسيدنا آدم فقط، وإنما لكليهما، ولهذا نجد العقاب يهين نفسه للعقاب دون اعتراض، فاستحضار صورة العقاب الأولى في التاريخ البشري منتقلة في إقصاء آدم من الجنة، كغلبة بالشعور بالراحة لتفكير وقع العقاب هذا من جانب، ومن جانب آخر تفصيل للمعرفة الحسية التي يعتمد عليها البطل في محنته.

وراح يستمرها كبيراً عند الحاجة إليها.

(٣)

يمنع المؤلف المكان / الخور البطولة المطلقة، حتى تعد هذه الرواية بالمواصفات التي أسبقها السارد على المكان رواية مكان بامتياز، كما أن البطولة للمكان لا تتحقق إلا من خلال أناسه / وحيواناته / وهوامه المنتمين إليه والمترطين فيه، والذين يعدون المكان قدراً لهم لا يستطيعون الفرار منه، حتى أن السارد نفسه يتساءل مندهشاً: "ما الذي يُمسِكُنِي بالخور...؟" رغم أن فرص للهروب كانت مواتية، بل أن الدوافع أيضاً ترك المكان كانت مهياة لذلك، فدرأى: "زحف الحشائش والأشواك والأدغال والخراب لأرض الخور، كان واضحاً أن مكان الخور القداسي يستعيدون أرضهم... والأفاعي والطيريش والهوام ترحب أمامي، ولم أكن أستطيع الوقوف ومواجهة هذا الزحف، كنت فقط أرهب، ومحافظاً على الأحواس القليلة التي تمكّلها المساحة من قدام البيت وحتى طرف النهر... (ص ١٤٢-١٤٣)."

تتوالى على السارد الأسئلة التي تكشف في جوهرها العلاقة الأزلية بالمكان الذي تحول من مكان مهجور وخشاه الناس، إلى مكان آخر عامر بفضل الجمال وبنت الراعي، فقد حوّل "من أرض بغيّة بالأدغال والحشائش، إلى هذا الوادي الخصيب" (ص ١٤٠). ثم صار بعد ذلك مطعماً لأخوة الصلابة، ولأهل القرية القريبة، الذين كانوا من قبل يخشون الإقتراب منه، بل ويحذرون من "بحاويل الإقتراب، متحفاً فقلوا مع الجمال الأب، والد عبد الله، فنحن نزل الجمال الأب إلى أرض الخور. بعد كسر رجل الناقة، ذبح ناقة قريباً للنجاة، ووجهه الدصرة لأهل القرية القريبة من الخور، فرفقوا بالنزول إلى أرض الخور، فكانت اللعنة التي يعرفونها عن أرض الخور، والقصب التي ينسجونها عن الجانب تقف جاجلاً للنزول، فأقيمت الموائد على الصخرة العالية بجوار الخور، حيث حوّل أهل البلدة أن تظلّ خيلهم أزجي الخور..."

ونظيفة من الغبار المختلط بالحقاه، وزهر العاقول الأحمر" (ص ٣٧) إلى مكان يلقه الجمال عبد الله، بل "بدأ يستقر في دخيلة نفسه أن الخور صار ملكه، حربه" (ص ٥٥) ودفاعه التسميت على أن يبقى هذا المكان طاهرًا، لا يذنبه أحد، لدرجة أنه يعترف بقورطه في هذا المكان، وإتقانه إليه "أنا جزء منه، وهو جزء مني" (ص ١٤١).

دافع التورط في المكان، بالنسبة لبنت الراعي كان يفرض الانتقام من الجان الذي قريص بوالدها، وقتله به، أما بالنسبة للجمال، فكان عقاباً له على إهمال جمل الماء، وبقائه باستمالة للعودة، ومع الاختلاف بين الدافعين للانتماء للمكان، إلا أن المكان صار بالنسبة لهما، مكاناً لهما، بل وصل إلى الاعتقاد بأن الرابط بين الجمال والخور، رابط تمثّل في "الحبل السرى"، فالابن يرى أن لوالديه الدافع الكثير للبقاء في هذا المكان، ربما منها، أن الأب صار ضحية لهذا الخور، ولجنون بنت الراعي، أما هو (الابن) فقد وقع تحت "أسر الأرض، والتي يظن أنها ملكه" (ص ١٤٠) وقد جتّح على قول أبيه بأنهم "ضيوف على أهل الخور" "فيرد بحدّة: "نحن أهل الخور" (ص ١٤٠) ربما كان من الأجواب القوية التي تبرر للكب (عبد الله الجمال وزوجته عائشة بنت الراعي) التمسك بالخور، كما سبق أن وضحنا، وهي كذلك بالنسبة للابن، أما بالنتيجة للغيث، الذي يروى الحكاية بعدما سمعها من الجدة، فالدافع للبقاء، والتعصّب بالخور لجمالته يقع فريسة للأسئلة، ومن ثم فطنة ارتباطه بالخور، بعدما صار وحيداً مع جدته، بجملته يتساءل عن سر هذا الارتباط بالمكان: "أهو الخوف، أم الاعتقاد؟ الخوف من الخارج الذي لا أعرفه، ذلك المجهول، أم أنني وقعت فريسة لاستبعاد الأرض، وحبس ملكية الخور، والتي دفعت والدتي وأعمامي للقتال، أظنني كنت أجن من أخطو خارجاً تجاه مقامرة الحياة، تلك الحياة التي لا أعرف كيف تكون خارج حدود الخور... (ص ١٤٣) وعندما يفشل في إيجاد سبب أو مبرر

أسطورة المكان وغزائية الأحداث، فالتفاعل مع الحكاية جاء من خلال هذين الجانبين، لذا فإن ارتباطه بالمكان يأتي أيضاً لشغفه بالأحداث.

(٤)

وأسطورة المكان لا تتحقق، من خلال فردية هندسية، أو عراقة تضرب في التاريخ، فينداح في حضورها الجديد، فالغور يقع في منطقة بيئية بين القرية والصحراء، وكأن السارد بهذه الحيادية في اختيار الموقع، يريد أن يؤسس مكاناً أصيلاً (يتوازي مع مكان بدء الخليفة يختبر فيه الإنسان في مواجهة القدر)، لا يستمد سماته من أماكن قريبة / مجاورة، ومن ثم تتداح صفاته الأصلية باختراق صفات المكان القريب منه، من خلال علاقات التداخل والتجاور، فالسارد صعد إلى جبل المكان منفراً، حيث الحيات والأفاعي تظن به، ومن ثم لم يعد مكاناً جذب، بل أصبح عليه من مقومات الغور، الحكايات التي يحكيها أهل القرية، التي جعلت المكان قائماً بذاته، لا يقتربه أحد، ومن يقترب يتعرض للهلاك، مثلما حدث مع فوزي الراعي، أو الابتعاد من خلال العهد الذي قطعوه على أنفسهم بعد لعنة النار التي حلت بعد أسبوع من وفاة الراعي، فما أن فُعلوا في إخماد النار بعد لجوئهم للشيخ والقسيس، وكل من له صلة بعالم الجن والعفاريت، حتى هبط على البلدة الرجل المغربي، كان غامضاً، ومتمسكاً بالمواد، إلا أنه استطاع أن يصل إلى اتفاق "موءاه" عودة الجن إلى الغور، ويبقى أهل البلدة في بلدتهم، لا يتخطى واحد منهم حدود الآخر، وإلا عادت اللعنة، ولا يستطيع أحد ردهما " (ص ٣٣). هكذا صار الغور منطقة لائمه بذاتها بيئية، لها أسطوريتها الخاصة، المنبثقة عن الوعي المعرفي الذي كرس له أهل البلدة القرية: "حبر حكاياتهم على مكان المكان من الجن والعفاريت، والحيات والأفاعي والطيريش، وهذا ما تجلي في حكاياتهم على وفاة فوزي الراعي، الذي استجاب لغزاية الجان، وبلى النداء، فحدث له ما حدث: أوصد ألباعه حين عام النار، وجريهم

للبقاء، خاصة عندما يراجعه جدته (بنت الراعي) بالسؤال، ونهرب، يذهب لتصويرات شتى؛ بعضها يتعلق بفكرة "دفن الخلاص" في هذا المكان، وهي فكرة سائدة في المجتمعات القبلية بصفة عامة، حيث الارتباط بالمكان يرجعونه إلى دفن الخلاص في أرضه، ويعزز من هذا الرأي عنده، أن أمه قبل رحيلها، أخبرته أن جدته هي التي ولدتها، فمسألتها: هل دفن خلاصى هنا؟ لكن الجدة تراوغ، وما أن يفشل في إيجاد إجابة، يرد الارتباط بالتملأ لرعاية الجدة وأرض الغور حتى يعود الجد، لكن مع مرور السنوات دون أن يعود الجد، وموت بنت الراعي، وتغير المكان، حيث "أرض الغور ضربت الصخرة والرمال أرضها". (ص ١٤٣) يعاود السؤال من جديد: "ماذا بقي لى هنا؟". مؤالا الارتباط والبقاء، يردهما -بعضاً- يكتشف أن "مر" ارتباطه بالمكان مجهول بالنسبة له -تارة- إلى الزمن (أى بحكم العادة والتعود على المكان، خاصة أنه لا يعرف غيره، وتارة ثانية إلى "ذلك الهمس القديم لصوت الجد والجدة سأعود، سيعود" (ص ١٤٣) وكأننا يردنا إلى القدر الذي لازم الشخصيات الأولى الجدين (عبد الله الجمال، و بنت الراعي) فقد انصاعا لقدريهما وتبعهما في المكان وتألفا معه، فكان المؤلف يريد أن يربط الأحفاد بالأجداد بالإيمان بالقدر، والانصياع له، وتارة ثالثة يرده "سحر الحكايا" والتي يأتي دوره فيه لا كشاهد على أحداثها، ومصائر شخصياتها، بل دوره محوري، فهو الذي يقوم بالحكي، فلو لا تلقيه الحكاية من جدته وإخبارنا بها لصاعت، فهو أشبه بالرأى الوسيط حسب مصطلح "شكازنل" الذي ينقل الحكاية كما روت له الجدة" التي على أن أُلهم أطرافها، وطوال تلك السنوات، وأظن أعيد في ترتيبها وسياغتها حتى تقارب ظن ما أتصور أنها الطريقة التي جرت بها" (ص ١٤٣ - ١٤٤) ففروية للحكاية يأتي من موقفين: الأول أنه الحفيد الأكبر والذي بقي مع الجدة بعد رحيل الجد، وثانيهما: أخذ الحكاية من خلال

حتى فرغ من الأكل وقام فجأة، مهرولاً نحوه
 " (ص ٤١ - ٤٢). كما يعد ترك الأب للجمال
 وحيداً، يشعر بالوحدة والضيق، والخوف من
 الكائنات المربعة التي رأها في الحلم " مذ القاعود
 خطمه للجمال، ويخبط في كتفه، كأنما يذكره
 بوجوده بجواره " (ص ٤٥) لا يقتصر الأمر على
 ملازمة الجمال لصاحبه، ومواسمته له في وحدته
 بل يتعداه ليدخل معه في صداقة، من شأنها
 تستوجب اعتراض الجمال على بعض تصرفات
 الجمال (خاصة التصرفات التي لا تروق للجمال)
 فمتندما يقصّ الجمال حكاياته الشخصية، والتي
 يكون في معظمها الجمال شاهداً على واقعها،
 فمتندما يزودها الجمال في الأحداث يعترض الجمال
 " بأن يقوم واقفاً، فيعرف الجمال أنه زودها،
 وأدخل في الحكاية أحداثاً لم تكن... " (ص ٦٥)
 وبالمثل عندما يشعر الجمال بإغواء عاتقة بنت
 الفلاني لصاحبه، " فلقد أقدمه على الأرض أكثر
 من مرة، كأنما يعلم الجمال، بضيقه وفناده صبره، "
 وما أن تستمر بنت الفلاني في الإغواء حتى " لفتح
 الجمال متأففاً ومذكراً الجمال بوقته المخلجة " (ص
 ٥١) وفي مرحلة ثالثة يشاركه الجمال صاحبه
 العمل، بل يحزن لعدم مشاركته له العمل، فأتتاه
 سعى الجمال لزراعة أرض الخور التي
 استصلحها، وما أن تقف معه مشكلة الماء، ويجد لها
 الحل في إقامة الضادف، فيبادل الجمال والجمال
 النظرة والأمنية لمشاركة كل منهما للآخر " نظر
 للجمال، وهو يمتنى لو كان باستطاعته المساعدة،
 فقط لو يقدر على وضع الود، بادل الجمال النظر
 ويصمت، ويدأ حزناً على نحو ما " (ص ٥٦) وفي
 مرحلة تالية يتحول الأمنية إلى فعل، فمتندما نزول
 الجمال إلى القرية لشراء ما يحتاجه، بدأ أهل القرية
 يتحشرون به، في محاولة لاختيار قرته، إلا أنه
 كان يتحاشيهم، وما أن ضيقوا عليه الخناق حتى
 دخل مقاراً معهم " يتدخل الجمال وقائل معه،
 وفي موضع آخر أثناء بحث الجمال عن الحجر
 الأحمر، يقوم الجمال بالجمال إلى مكانه، وعندما

بكل الخوف والتهر إلى " الشيخ والقصيص، وكل
 الحارين بالجن وأحلامهم، طائنين التخلل ورد
 الجن إلى الفور " (ص ٢٣). كل هذا أسهم في
 إسباغ المكان، البعد الأسطوري / الغرائبي،
 وقد يلجأ السارد في أسطورة المكان إلى جانب
 ذلك، إلى إظهار عجائبية المكان، والتي هي في
 المقام الأول عجائبية محلية، مقصورة على المكان،
 وعلاقته بأناسه الذين يسطرون لمقاومة الحياة،
 فهذه العجائبية هي وليدة البيئة المحلية، ومقتصرة
 عليه أيضاً، فمجرد ما مرتبط، ومتحقق بالمكان
 المنقش، لا وجود لها خارجه، فملافة الشخصية
 الوحيدة (الأسمة للمكان) الجمال / عبد الله
 بالمكان، وعلى الأخص حيواناته، وإسباغ الصفات
 الإنسانية عليها، أو بمعنى أدق أسنه الحيوان
 والهوام، ما يعد عجائبية خارج المكان، إلى أن هذا
 داخل المكان لا يُعد هكذا، فبعد الله الجمال يرتبط
 بجملة بملافة صداقة، فهو الكائن الوحيد إضافة إلى
 الناقة المكسورة، هما ما تتركه له أبوه بعدما غادر
 الخور، فلكي يتألف الجمال مع المكان، خاصة أنه
 لم يكن يرغب في الخروج من الخور " فقد شاهد
 نفسه وحيداً "، وعلاقته بأهل البلدة ليست علاقة
 قوية، بل على العكس فقد رآب نفسه وهو بينهم
 ورأى كيف يتصلح حين يكون بينهم أو قريباً منهم،
 في أن يشهد، بحس بشيء يضيق عليه
 الخناق... " (ص ٥٤) فهو لم يصنفهم " كأعداء "
 وفي ذات الوقت كان يتركهم يوشحون أنهم لن
 " نكونوا أعداء، فقط تمارن وتعامل من بعد
 لبس " (ص ٥٤).

ومن لم لا يجد من يلذ به ويحتس إليه سوى
 قاعوده، فربما عليه بهذه الصفة: " أنت حارسى "
 (ص ٥٧) فإعجاب الصفة الإنسانية على القاعود
 أول من استبرحت بينت الراعي التي ظلت ثرائفة
 الجمال " ورأيت القاعود للمفسور كيف يتبع الغلام،
 ويمشي خلفه حتى وقت فيهم، ولم يصبرف إلا
 حينئذ فقام الغلام، بعيداً، وعاد وحيداً وسطهم
 الرطبان والقاعود في راقته تيبه بصبره على الغلام

"جاء نحوها، وأخذ ينظر نحوها، وهي أحسنت به كبنى آدم، خالجهما شعور بالخل منه" (ص ٥٩) وبالمثل موقف الحية منها، فبعد زواجها من الجمال، واجهت الحية لأول مرة قالت لزوجها "رأت كأن روحاً لطيفة وإنسية هي ما تنظر إلي، وليست حية، بدت وكأنها ترمي سلاسل المودة وهي تعبر أمام البيت." (ص ٨٥).

وفي سياق آخر تتجاوز العلاقة الإنسان والكائنات التي تعيش في المكان (الجمال، والحية)، إلى العلاقة بين الكائنات وبعضها البعض، مثلما هو ظاهر في العلاقة بين الجمال والحية، فسطوة المكان

وأسطوريته أسنن هذه الكائنات، ونمت بينهما علاقة قوية، تؤكد سطوة المكان على قاطنيه سواء كانوا بشرًا، أو حيوانات أو هوامًا. فمشهد الجمال والحية الذي رآه الجمال أصعب من أن يصدق هو الذي يعيش في المكان، ومرتبطة به كائناته، فما أن استيقظ من نومه بعد شعوره بالتعب في تحميل السداد منذ طلوع الفجر، استغرب عدم سماع صوت الجمال، فما أن خرج خارج العشة حتى رأى "الجمال باركاً والحية معددة بجواره، جسمها بجوار جملة، يمتد حتى يتخطاه، فتنصب رقبته أمام رأس الجمال، الذي ينظر لها وهو يحرك أشفاره وهي تهز رأسها، بدا كأنهما يتحدثان،

يتناجيان، وضوء القمر يضيءهما بضوء وسحر جعل الجمال يتراجع داخل العشة، ويفليه شعور بأنه يتخصص عليهما" (ص ٨٦) حتى أن الجمال من كثرة حواراتها التي تابعتها، أبدى ضيقه، ولح بها للحمل، فكان الحية، تشاركه عشقه للجمال. وقد تتحقق أسطورة المكان من خلال المواقف التي يصنعها الأفراد، فالحوار الذي دار بين الأب والابن يكشف عن هذا عندما مرّ اللعنان أمامه انتابه الذعر ورفع عصاه ليضربه، لكن الزوال أوقفه، قال: هذا ثعبان وليفقه يسكنان الخور قبلاً، نحن ضيقف عليهما، هما جراس المكان، تعريفه، هل أفرك، أو واحد منا. . . . تفكر يا ولدي أن بيننا وبينهم عهداً" (ص ١٣) وإذا كان

يريد الجمال أن ينادر المكان يمد عليه الجمل الطريق، في إشارة واضحة وصريحة للبحث عن الحجر في هذا المكان، لكن الجمال لا يفهم، فيدفعه مرة أخرى في صدره، "فتشابكت أقدامه بين الحشائش، وسقط على ظهره. . . . حتى وصل إلى سن الحجر الذي جرح رأسه" (ص ١٢٣) والتشديد والاختصار من عندنا، وما أن يكتشف الجمال أن الحجر يحتاج إلى فأس للحفر تحته، ومن ثم عليه الذهاب للبيت، يحول الجمل بينه وبين الخروج، فيراوغ الجمال "لكن الجمل هدد باستخدام قوائمه، وعرف الجمال أن الخروج ممنوع عليه، ولا فائدة من المحاولة، فرجع مرة أخرى للحجر وعاد للبش بيده" (ص ١٢٣). وفي هذه اللحظة تظهر مساندة الحية للجمال، حيث تدفع برأسها الحجر إلى أعلى، فيطاول الحجر الجمال. ومثلما ارتبط الجمال بعلاقة صداقة مع الجمل / قاعوده، حتى شاركه في شرب الجوزة، ارتبط أيضاً بنفس العلاقة مع الحية، حيث كما يقول "كانت أعز صديقتي، جاءتني في الصباحية، وقالت ميروك. . ." (ص ١٥١) فالجد يتبدل حاله عندما جاء الغريب، وأخذ الحية، وخرج خلفه ليسترد الحية، ولم يمد، فالحية والخور بالنسبة له "جزء واحد لا يمكن لأحدهم أن يفصل" (ص ٩٤) وقد يصل الأمر إلى زوال وتدمير كل شيء. "إن هي غادرت الخور" كما يقول الجيد، فهي في نظره "الأصل، والباقي تنويعات منها" (ص ٩٤) في إشارة بالغة لرمزية الحية في الرواية، والتي توازي للمرأة على الأرض).

وقد تعدى العلاقة الجمال بصفته قاطناً في المكان ومتوطناً فيه، إلى أن ينصق إلى المكان، فالكان أصبح أسطورة على إنسانته مادام يعيش فيه، وينتمي إليه، وهذا ما تحقق فعلياً مع بنت الراعي التي ارتبطت بالمكان من خلال زواجها من الجمال، فقبل الزواج ما أن نزلت أرض الموردة لترعى أغنامها، فبينما تترعى أغنامها تحت أقدامها،

وصفه للحية، وأصلها حجماً ضاملاً به من حجم الإنسان، فالمقارنة اللبديّة لوصف الحية، مقارنة بالإنسان، كشفت عن حجم الخطر القريب بالطلق، الذي يقف في مواجهة لهذه الحية، وهو ما انعكس على حالة القزع التي أصابت المجتمعين حول الحلقة، كما أن مفردات الوصف هنا أشبه بالمفردات الأسطورية، التي أحالت على الحية - رغم طبيعتها الحيّة في الواقع، وأفعالها (فالحية كما جاءت في الكتاب المقدس، مقترنة بالشيطان والإغواء "كان إبليس المتخفي في قرب حية قد أغوى حواء على عصيان الله"، وثارة مرتبط بالحيلة والمكائد، لذا هي ملعونة من الرب "وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عليها الرب الإله" (سفر التكوين ٣: ١) الذي تأكد ذلك ممبياً في ذهن القارئ، طبيعة مقابلة لطبيعتها التي جعلت عليها، وتعارف عليها الناس، جعلت منها كائنات خرافية، أشبه بالكائنات الخرافية في قصص (ألف ليلة وليلة). ومن هذا الوصف "طول الحية أكبر من مما تغلوا، عندما تغلوا الوليف - مصادفة - توهموا أن يكون طول الوليفة مقارباً لطول الثعبان، أو يزيد قليلاً عليه، في طول ذراعي الرجل حين يرضعها، هكذا، لكن ما أمامهم الآن" يفوق تصوراتهم بمراحل بعيدة، إذ تلف الحية نصف جسدها حول ذيلها، الذي تكوره تحتها، جاعلة منه قاعدة تقب منتصبه فوقها كوردة، كانت في وقتها هذه تخطي أسوارهم ارتفاعاً " (ص ٧) لم يكتب السارد في إظهار قوة الحية ببيان طولها، وحجمها، وإنما بعد أيضاً، إلى إظهار أفعالها، وتأثير هذه الأفعال على الناس المجتمعين حولها، ضاً أن قصص الحية بالحركة حولها "مزت الحية ذنبها الدقيق، فارتبكت الحلقة قليلاً" ولم تكتب بهذا بل "واصلت التقدم، فمت الحية، وأطلقت رذاذاً كثيفاً عليهم..." (ص ١٨). وكأن السارد - بهذا - يستمر عن قوة الحية، ومزأؤها للمجتمعين، وقد يربط بين الحية والبقاء - فمسة واحدة من الثعبان كغيلة بالإنسان إلى التغير مباغتة " (ص ١٧) ورغم

الأب هنا قام بدور الناصح، فإنه في موقف آخر يحدث الفعل / قتل الثعبان، ويكرر، رغم النصائح السابقة، فصالح العوام يوم أن قتل وليفة الثعبان كانت تتمازج ومحلية، "رفع عصاه ودق بها رأس الحية" (ص ١٤) هنا يبدأ القتل الأسطوري الناتج عن الفعل، حذره الناس من المرور بنفس المكان، وقد استجاب للوصايا، ولكن بعد أسبوع من الواقعة، وهو عائد إلى بيته في الظهيرة "وجد الثعبان ينتظره على عتبة البيت، بان واضحاً أن الثعبان يقصد شراً، وبالفعل بدأ يهاجم العوام، والظهيرة مقنبة، ولا أحد بالشوارع خلفه، فكر بأن ملاهيمه تحمل رائحة دم الوليفة، أخذ في خلعها حتى صار عارياً، والثعبان يتلوى خلفه بأفسي ما يستطيع، مضيقاً المسافة بينه وبين العوام، أخيراً كان العوام قد وصل إلى حافة النهر، فرمى نفسه في الماء، وأخذ يصبح بسرعة التي لا يجاريه فيها أحد، هكذا ظن أن الثعبان سينجز ويتراجع لكنها مسافة قصيرة، صرخ بعدها العوام، ولم يمس عليه وقت طويل حتى مات، والثعبان اختفى بعد الواقعة تماماً حيث ضلّت كل التجزئات المتحمسة في البحث عنه، وقلته في العثور عليه" (ص ١٤ : ١٥). يكتب هذا الموقف الموشف بطنائية نون السارد والذي يلتزم فيه بحيادية رغم تدخلاته من خلال التعليق على بعض المواقف، فجمل من قبيل: (بان واضحاً أن الثعبان يقصد شراً، وأخيراً، هكذا ظن) تكشف تدخل السارد في سرده، ومن ثم وصول الإحساس لدى القارئ بأنه قريب من المراد، ولا يفصل عما يسرد متاحة زمكانية، رغم أن السارد لم يكن شاهداً على الأحداث ولا مراقباً لها، وإنما يروي عن وسيط هو (الجدة) التي حكّت له الحكاية، وقام هو بخبكها بعد ترقبها، يكثف عن سرده بينهم في أسطورة الحدث من خلال الوصف المقدم: ونفس الشيء يتكرر في المشهد الأول، فترصف الحدث أصلاً المكان: "وقد تتحقق الأسطورة من خلال الوصف القديم من قبل السارد للحية" كالسارد لا تقول بالغ في

الجمال، الجدة / بنت الراعي، الابن وزوجته،
والحفيد، والحيّة، والجمال، وشخصيات أخرى
خارج المكان لا تنتمي إليه، وهي شخصيات
(عائشة الفلاتي، وأهل القرية، وأعمام الحفيد..)
بالنسبة للشخصيات المتممة للمكان، فيمضنها يرتبط
بالمكان بعلاقة هوية، وبه يتحدد وجودها،
ووجوده، ومن هذه الشخصيات الحيّة، فالحيّة هي
أسبق الشخصيات، تواجداً بالمكان، بل تحرس
المكان، كما ذكر الجد، الذي ارتبط بالتمايش معها
بالتزامه بمهد معها، وقد التزمت هي أيضاً بالمهد
قدّم مرّ زمن طويل.. نطقنا الأرض، وزرعناها،
وجاء الأولاد ولم يجر بيننا شيء" (الضمير عائد
على الجد وأبنائه ص ١) في إشارة بالغة لوقاه
الحيّة منه / معهم، تكن لما غاظوا الجد وقتلوا
وليفها، اعترضت الطفل، وحدث الموقف الذي جاء
بعده المغربي، وأخذ الحيّة، وذهب خلفه الجد،
بإصرار "أن يبعدها"، غادر خلفها ولم يبد، فهذا
الإصرار للعودة بها، لأنه يعرف جيداً أنها "أمانه،
تميمة المكان، لا يمكن للغور وجود وحياة بدونها"
(ص ٨٥) فالعلاقة وثيقة بين الحيّة والمكان، ومن
شدتها، أن الجد بعدما خرج خلف الرجل،
استحضر في ذهنه الكلام، الذي سوف يقره له
ليبعدها، ومن هذا "إن الغور والحيّة جزء واحد،
لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، هي واحدة
من مغدراته، وهر جزء من كلا، بينها الدائم" (ص
٩٤) فالحية صارت شخصية من شخصيات المكان،
وليست أي شخصية، فيوجودها يتحدد وجود
المكان. فربط الزمن، باعتبار أنها أقدم كائنات
الغور، بينها وبين معالم الغور، إنسانه / الجمال
(الذي يتذكر أنها أول من قال له مبروك، بعد
زواجه من بنت الراعي)، وبنت الجمال / الجدة
(التي في أول مواجهته بينهما نظرت إليها، وكأنها
ترمي سلام المودة، وشرحت كأن روحاً أنسية
مرت)، والحفيد (يتصور أفرع الشجر كأنها الحيّة،
قد أجوبت: "الحيّة تسكن عقله، قيراه في كل ما
ينظر" (ص ٨٧) وبين الشجرة، والصخور،

أن هذا يتقافى مع الرمز الموازي / المرأة، فالمرأة
حياة، رغم تقنع المرأة وتلوّيبها كالحية.
لنا هنا في هذا النص أمام غرائبية / عجائبية،
متفصلة عن المكان، بل على العكس فهي متسقة
ومتصلة بالمكان، ولا وجود لها خارج المكان،
ويمكننا القول كما ذكرنا سابقاً، إن تحققها مرتين
بالمكان، وفي الجانب المقابل أن سلوك الأشخاص
المرتبطين بالمكان، ساهم إلى حد بعيد في تحقيق
أسطرة المكان، على نحو ما فعل الجد، وبنت
الراعي، وصالح العوام. وكذلك الحيّة، إذا اعتبرنا
أن الحيّة شخصية، داخل النص، ولألا، والحيّة
هي أصل الغور، ويرحيل الحيّة عن الغور،
خرب ودمر الغور، رحل الجد خلف الحيّة،
وماتت الجدة، وجف الزرع، ولم يبق غير الحفيد
المنتظر الفتك به من أعضائه وأهل القرية للاستيلاء
على أرض الغور، حتى تحل عليه قافلة ورجال،
ينزلون الغور، فيطلب من كبير القافلة أن يعطيه
جمالاً، ويأمر أحد أعوانه، أن يلي طلبه، الذي
كان يعرفه قبل، أن يملته له، وينتهي المشهد
الختامي، والحفيد يتلوى سنام الجمال، وينادر
متجهاً، صوب الصحراء، ونظراته موزعة على
الغلام الصغير، وإدراكه جملة لثقته، واضطرابه،
بينما كبير القافلة "قد أخذ الدرب الذي يقوده نحو
البلدة التي يتصاعد من جانبها أذان التجر" (ص
١٥٥). في إشارة بالغة لدائرية الأحداث،
وتكرارها، وكلان المكان بطبيعته اللبينية بين القرية
والصحراء عرضة للزول والتقابل عليه.

(٥)

إذا كانت الرواية، رواية مكان كما سبق أن
ذكرنا، فإن الشخصيات هي التي أعطت المكان هذه
الفاعلية، بل لولا وجود هذه الشخصيات داخل
المكان، ما كنا رأينا أسطرة المكان. فالشخصيات
هي البصير الفاعل الذي أعطى المكان هذه الأهمية،
وبناء على هذا تنقسم الشخصيات، داخل العمل إلى
شخصيات متورطة / منتمية إلى المكان، وهي
شخصيات (هيزي الراعي، الجد، عبد الله

اللعنة القادمة من الخور، خاصة بعد اشتعال النار في القرية، حتى جاء الغريب، وأخذ عهداً بين سكان القرية، وسكان الخور، وما أن التزم أهل القرية بالاتفاق حتى خمدت النار، لكن نار بنت الراعي، لم تخدم، وراحت تتوسل لهذا الغريب، أن يفعل لها ما يريح روح والدها القطة - التي تطالب بأمرها - (ص ٣٥) إلا أن الرجل، راح ينهرب ويرأخ، فهددته بفنص علاقته بزوجته كبير البلد على الماء، فكفبت لها أحجية وقراطيس وأوراقاً (ص ٣٥) وصعب عليها المهمة، عندما طالبا بتحديد مكان الصرخة الأولى، ومن هنا بدأت علاقتها بالكان، فأخذت تراقب المكان، علماً تجد القرصة، لا تكتم الخور، لتشتي غليلها، ولهذا روح أبيها القطة، فالتحقت من الصخور العالية التي تشرف على الخور كمكناً، حتى سنحت لها القرصة، عندما نزل الأعراب الخور، وهم يجهلون أحواله.

ارتباط شخصيتي الراعي وابنته بالخور، جاء ارتباطاً قديماً، ومن قبلهما كان ارتباط شخصية الجمال الجد، بالكان قديراً كـ (عقاب على إسماعيل جمل المأم). ففي حالة فوزي الراعي جاء الارتباط كـ (هواية)، أما في حالتها (بنت الراعي) فجاء كـ (رغبة) في الانتقام، وفي كلا الحالتين لم يكن لارتباطهما بالكان أي إرادة سوى استجابة للحتمية القدرية، التي شكلت الشخصيات، والتي معظمها انصاع المصير، الناتج عن هذا الحتمية (المسلم الابن لعقاب أبيه ويقاؤه في الخور رغم تحذيرات أهل القرية، واستجابة فوزي لنداء أهل الخور، رغم علمه مسبقاً بطبيعة الخور، وأحواله)، وأيضاً الأحداث، فغيباب الجد عند قتل الوليفة كان قديراً، هو الذي جعل بمصائر الشخصيات، وارتباطها بالمكان.

وما أن غادر رجال القافلة للخور، وقرتهم الصبي وحيداً، اعتقدت، ربما غادر الجان الخور، فنادت نزل الأعراب الخور "لم تطلق صرخة، أو بصابتها بأذى أي شخص" (ص ٤٣) وماله الأمر،

والأرض وماء النهر القريب، والجمال والقافة، والجمال، وبنت الراعي والهواء، والثبات والشمس والمقر والسما، ومع الارتباط الوثيق، الذي دعم منه الزمن وطولته، إلا أن الرجل يُعزّض كل ما سبق للزوال والتدمير، فهي الأصل، بل إن الجد يخشى القادم والجهول في غيابها، فهو لا يعتقد قدرته على المواجهة، فيخاطب نفسه عندما يتخيل نفسه في مواجهة مع القدر، وأمام الضربات الموجهة، وعدم قدرته على المواجهة، خاصة، وأنه "اعتاد وجودها بجواره يستشعر قربها منه ودعما له" فيخاطب ذاته: "هل هذا ممكن؟" (ص ٩٥) ولما يتيقن من الإجابة - داخلية - يرحل خلفها، ولا يعود حتى أن الحفيد، يعتقد أن سبب ارتباطه بهذا الخور، إنظاراً حردة الجد (فيمنى نفسه، بأنه مسعود، سيعود) ويعددا نموت الجدة، ونموت الحياة داخل الخور، الذي كان من قبل عامراً بالحياة، حتى صار مطعماً لمن هجرها الخور (أصنام الحفيد)، وأهل الخور، إلى أن ينتهي الحال بالحفيد، ليرحل هو الآخر من الخور، وكان الحياة داخل الخور، كانت مرتبطة بوجود الحياة.

وهناك بعض الشخصيات ارتبطت بالمكان/ الخور رغم أنها من خارجه، بل إن المكان هو الذي حدد مصيرها، مثل شخصية فوزي الراعي، فرض أنه من أهل القرية، والتي ترمى في أذنانهم حكايات عن المغاريت، والجان، ومن ثم تتحدد علاقتهم بالكان / الخور على أنها علاقة خوف، وحذر، لكن ما يلبث أن يستجيب للنداء الخفي من داخل الخور، والذي جملة ينهب "على قدميه، ويدخل الخور، وراء ما ظنه أغنامه الشاردة، غير مدرك للشرك المنسوب، والذي يتم جرحه به برحام نخوة" (ص ٣٧) هكذا ارتبط بالمكان من خلال وهم / شوك، فتجد مصيره، ليس هو فقط، بل أيضاً بنته، التي كانت تتحين القرصة، للاقتحام ممن قل لها أنها، فالتحجانه للمكان كلفة حياته، مات بعد شهر من خروجه من الخور، وتنتهي مأساة موته.

هي ما تنتظر" إليها، وما أن فقدت الحية، وذهب زوجها خلف الرجل المغربي، قالت في نبرة أمرة " عليه أن يعيده (ص ٧٧).

الشخصية الرئيسية الثالثة، المرتبطة: - أيضاً - قديراً بالمكان، ومتورطة فيه، هي شخصية الجمال / الجد، فالجد منذ تركه والده في هذا الخور كعقاب لإهمال جمل الماء، أو فشله في تحقيق أمنية أبيه، بأن يكون سيد القافلة، عندما يتحمل مسئولية جمل الماء، رغم اعتراض رفاق القافلة، فالعقاب الذي اتخذ الأب، ليحقق في موضع آخر رجولته، ويكون سيداً لا للقافلة، وإنما لأعباء المسئولية الجديدة التي يتحملها بمفرده، في هذا المكان، المقتر، والذي يتوارى (في جملة التوازيات التي يتبعها النص) مع مكان ترك سيدنا إبراهيم لسيدنا إسماعيل وأمه "في وادٍ غير ذي زرع"، وكيف عثر سيدنا إسماعيل وأمه المكان، باعتمادهما على نفسيهما، حتى دببت الحياة، وعُمر المكان، فجاء الإذن ببناء البيت / الكعبة / الحج. وبالمثل إذا كان الابن فشل في تحمل المسئولية، وهو إلى جوار أبيه، فالعقاب الذي أراده أبوه، جعله يتحمل المسئولية في هذا الخور، ويعيش فيه، رغم افتقار المكان لقومات المعيشة (لا حظ افتقار المكان الذي تركه فيه سيدنا إبراهيم أهله)، ومع هذا ينجح، حتى صار المكان "ملكه"، وتسمى باسمه،

ويخشى، أن ينكسه أحد من أهل القرية، فيقتال ويشارك، وما أن يشعر بالفشل في حماية الخور، وكأفئته، يقادر الخور، فمما حدث بعد مفارقة الحية مع الرجل المغربي، غادر الخور، مصمماً " أن يعيدها"، وما أن يفشل، لا يعود للخور، رغم أنه ترك الأمل عند حفيده بأنه سيعود. ومن ثم لم يعد الارتباط بالمكان وجده، مجاسه، بل الارتباط بكل مفردات المكان الحية والجمال. فقد تشكل هذا الغلام - الذي أصبح جداً - وعيه في المكان، حتى صار ارتباطه بالمكان ارتباطاً غير رياء، فالحفيد يرد

قتصاداً بينها وبين نفسها، هل غادر الجن المكان؟، وما أن أعادت الموزال على نفسها حتى زلزلها الأمر فقد "صاعت فرصتها في الانتقام إلى الأبد" فـ "لنمت القافلة وأهل البلدة، والغلام..." (ص ٤٢) وراحت تراقب الغلام الذي تركه أبوه وحيداً يكي، وبعد تركه أعلنت التحدي والتنازل، واتجهت صوب الخور، وفي أول محاولة اتصال بين الخارج / أهل القرية، الداخِل / الخور، تبدأ بنت الراعي في مساعدة الجمال أثناء عمله للشادوف، ووقوفه في حيرة، وهو يحتاج ليد أخرى تساعد، أعطته بنت الراعي هذه اليد، والتي كانت بداية الاتصال، وبدلاً من أن تكون يد انتقام، صارت يد تسير، وبناء، فما أن تسمى عائشة بنت القلاني لإخواء الغلام، حتى يذهب شيخ البلد للغلام، حين أن يهبط إلى أرض الخور، ناصحاً الغلام بأنه يحتاج إلى من يخدمه،

ويماضيه، في إشارة صريحة للزواج، خاصة بعدما علم بنزول بنت الراعي للخور، هكذا تتبدل علاقتهما بالخور، من علاقة انتقام، إلى علاقة إسهام في بناء، وتعمير، ومن ثم لا تنعجب من موقف الجمال نفسه، الذي كان رفضاً لنزول أهل البلدة لأرض الخور، حتى، لا يفتبه، حيث "يرغب بشدة في مقاتله طاهراً يحيداً عن أن ينكسوه بأقدامهم، وروائحهم التي لا تطوقها روحه" (ص ٥٥) فمرجع قول الجمال للواحد بنت الراعي في أرض الخور، دون سواها، لإرتباط كل منهما بالحمية القدرية، التي سبق أن وضعتها، ومن جانب آخر، هو المجلس والرغبة القوية للذات بدفعانها لاستخلاص أرض الخور من القبضة القديمة.

ولهذا لا تنعجب من موقف الجمال، بالسماح لها بالدخول في أرض الخور رغم إصراره أن يبقى طاهراً "فهي يعتبرها أنها... جزء من المكان" (ص ٧٧) وهذا الاعتقاد مسحيح فقد ألهمت الحياة في الخور، وأثبتت بهوامه، وحيواناته، فنجد أول لقاء بينها وبين الحية. شحرت بأن "روحاً لطيفة وإنسية".

المزول، بأنهم رجلا، فيعود - أيضاً - إلى الخور.

أما الشخصيات البينية التي تقف على حدود الداخل / الخارج، شخصية الرجل المغربي، فهو الشخص الوحيد الذي تنقل بين الداخل، والخارج، وفي تنقله كانت الفجوة، ففي الخارج، عندما أرادت بنت الراعي أن يساعدتها في الانتقام من الجان، حارلت مساعدتها عن نفسها، فصدته، بل كشفت علاقته المريبة بزوجة كبير البلد، هذا في الخارج، أما عندما نزل الخور، أخذ معه الحية، وما أن خرجت الحية من الخور، حتى عم الخراب والتدمير أرض الخور، فرحل الجد خلفهما، ولم يَدُ فَمَنْ " يخرج عن رأس الخور لا يعود " (ص ٩٩) وهو بذلك أشبه بالشيطان في ممارسة الفجوة، والحرمان من العودة (مثلما كان ميباً لغوية سيدنا آدم، ثم طرده من الجنة).

الفرع الثاني من الشخصيات، هي الشخصيات التي تقطن خارج المكان وهي متربصة به، وقد جاءت علاقتها بالمكان / الخور، علاقة حذر وخوف، بسبب الحكايات التي ورفوها عن أهل الخور وهي شخصيات (عائشة الغلاتي، وأهل القرية، وهو الدا الحفيد، وأصام الحفيد، لأنها غادرا الخور...)، فقد صارت العلاقة بين الداخل والخارج، علاقة ثابتة، فأهل الداخل يظنون لأهل الخارج على أنهم أغراب، وبالمثل ينظر أهل الخور للخارج / أهل القرية على أنهم - أيضاً - أغراب، أو كما قال الجمال ذات يوم للجنة " لا نحن منهم، ولا هم منا " (ص ٩٧) حتى عندما حدث ما يجمع بينهما الداخل / الخارج، (مثل نزول أهل القرية أرض الخور، بعد سماعهم صيحة الفتي، اعتبر الجد نزولهم هذا بمثابة الكارثة)، أما يوم أن نزل الجمال الكبير الخور، وأعد وليمة، فداءً لسلامة الجمل، وابنه، قلم ينزل أهل القرية أرض الخور، وأصدروا على " أن تظل خارج أرض الخور، ونظيف من القبار المختلط بالطعام، وزهر الماقول الأحمر " (ص ٣٧). ويكرر الجمال يوم نزول...

الرواية.. قضايا وأناق

ارتباط جدية بالمكان لأسباب كثيرة وقرية، بما يجعل " بقاءهما هنا (في الخور) يبادل حياتهما ومعدنا " (ص ١٤٣).

تأتي شخصية الحفيد، الذي نشأ، وترعرع في المكان، وقد شبَّ على ثقافة المكان الحمنية، والتي صارت بالنسبة له ثقافة موروث، من الجد، الذي أخذ كثيراً من صفاته، وأولها تعلقه بالمكان، رغم عدم معرفته، ودافع هذا الارتباط، وتساؤلاته التي تكشف حيرته: " ما الذي ربطني هنا ؟ " (ص ١٤٣) والتي ردّها بعد عجزه عن معرفة السبب إلى الخوف، والاعتقاد، فالخوف مرتبط بالخارج الذي لا يعرفه، وبهاب مواجهته، خاصة صراعها، والذي تجسد لديه، في تمارك واقتال أبيه وأعمامه، أو لوقوعه " تحت أسر الأرض، والتي يظن أنها ملكه " (ص ١٤٠) ومن فرط تصديقه ملكية الأرض، حيث يعلم أن أخته، طال بهم الزمن أو قصر " فلن يرجع واحد منهم " (ص ١٤٠) اعتدّت مرة على جده / الجمال عندما قال نحن ضيوف على الخور، فرد بحدّة " نحن أهل الخور " (ص ١٤٠) هذا الإحساس بملكية الخور ليس مرده، الطمع والملكية " لكنه حس بالمعرفة والمشيئة والتاريخ الطويل، هذا الخور أنا جزء منه، وهو جزء مني " (ص ١٤١). ومع كل الدوافع التي ساقها كمبرر للارتباط بالمكان / الخور، إلا أن حيرة التساؤل عن سر البقاء، كانت أن تعصف به، بل جعلته يتخذ مكاناً على حافة الخور، على واحدة من صغرى البوابة، أعلى الخور، لتأمل الحكاية. وقد أضفى هذا الارتباط بمغاية القيد له، فملاقته بما هو خارج المكان، علاقة سطحية، مجرد الحصول على لوازم المعيشة، ثم يعود أدراجاً إليه، فكان الحركة أصبحت منه / إليه، ومن ثم جاء الارتباط بالخارج، في صورة ابنة صغرى، حتى تهربا منها، وكان الداخل يرفض الخارج، والمرأة الثانية عندما ذهب إلى أخواله، بحثاً عن والده بعد رحيلهما من الخور، ردوده " بل خاطبوه من نطرح

من منتصف الأحداث، ولمح القارئ تماهى المسافة السردية (الزمكانية) بين السارد / الغائب، والمسرد عنه. رغم طبيعة الضمير الغائب / هو، المهيمن على السرد (باستثناء الفصل الأخير المسرد بأننا التكلم)، والذي يشير إلى علاقة انفصال بين السارد، وما يروى، وأن ثمة مسافة زمانية بينه وبين عالم الشخصيات، إلا أننا نكتشف، والقارئ معنا، أننا إزاء رأي غالب / هو / هو، بمواصفات مختلفة عما نعرفه، عن صفات هذا الضمير، والذي يعود إلى الضمير الغائب / هو / هي، والذي يعود رده من قبل المتلقي إلى أشخاص متعددين: الجد / الجدة / الرجل الغربي / الحفيد.

فهذا السارد ممتاء إلى حد بعيد مع الحكاية التي يحكيها، بل يتعدى دوره من مجرد مراقب / مشاهد للأحداث، إلى مندمج، ومتماهى في الحكاية، فتوقعه في السرد، داخل بؤرة مكانية وزمانية، قريبة، وملتبسة بالأحداث، يكشف عن خللها ما يراه، هو الذي جعله يتماهى في الحكاية، وكأنه واحد من صناعها، وهذا ما يوضح فيما بعد، فالإيهام الذي خلقه المؤلف برويه بهذا الضمير / الغائب، يكسر معرفة السارد بأمور دقيقة مثل حالة "الخوف والتلق والتوتر" التي تسيطر على الحلقة المتجمعة حول الحية، أو الإحساس بـ "المهممات الغامضة" المتبعثة من صدور الرجال، أو وصفه لحالة التفضات الممككة بالعصى والقنوس بأنها "مضطربة ومتشعبة"، أو حتى مجرد الشعور عما في دخيلة الحية، وتحفزها للمطالبة "بئز قاتل وإيفها"، كل هذه الإشارات تنبئ بسارد قريب، ملتصق بالحدث والشخصيات، ومن ثم وضعية استخدام الضمير الغائب، غير متطابقة معه، لذا تبدأ التساؤلات عن السارد الحقيقي، وعلى من يعود عليه الضمير الغائب؟ خاصة أن جملاً مثل التي سبقها، تنبئ بأن ثمة تطابقاً، وتماثلاً وتوجداً بين الماتين. ومن ثم يصبح البارز - بقرب المسافة - فرداً من أفراد الخور، أو فرداً من أفراد القرية، ولكننا نستبعد شخصيتي (الجد /

الجمال / عبد الله، فما أن أعد ولية، حتى جاءوا، عند رأس الخور، ولم ينزلوا ببطن الخور. كما أن علاقتهم بمن داخل الخور (سواء الحية، أو أسرة الجمال فيما بعد) كانت أشبه بصراع، فقد قتلوا ولية الحية، مثلاً فعل صالح العوام، وكانوا يحتكون دائماً بالجمال، وتمازكوا معه أكثر من مرة، رغم أنه كان يعمل بجملة لنقل السماد إلى أرضهم، وفي مرحلة لاحقة أخذوا / أهل القرية يحتكون بالحفيد، كما أن نظرتهم له كانت قاسية، فقد كانوا ينظرون له على أنه "وحش يتحرك على قدمين، وعلى وشك افتراسهم" (ص ١٤٥) وقد تحولت هذه النظرة له بمثابة هلع والتياح من وجوده، فالمرأة التي كانت تسيّر هي وظفها في الدرب، فما أن لاح لهما حتى "كانت المرأة على وشك الانهيار والصراخ، بينما الفزع المطلق هو ما جبرت عنه صرخة الطفل، وهو يلتف حول ساق أمه للاحتماء بها" (ص ١٤٥).

أما أصنام الحفيد فرغم أنهم من داخل الخور، إلا أنهم بغروهم عن الخور، بادلوا أهل الخور نفس النظرة، فحدث العراك والقتال بين والد الحفيد / بدر على امتلاك أرض الخور، ومن ثم انصاعوا لقيم الخارج، ونظرتهم الكارهة للدخل، وإن كان نظرة أهل القرية لها ما يبررها، حيث الوقوع في أسر وهو من الحكايات التي قيلت عن أهل الخور السابقين لماثلة للجمال، أما نظرة أصنام بدر / الحفيد، فلا يوجد ما يبررها، سوى الطمع الذي استولى على عقولهم، وقلوبهم. ومن الجائز أيضاً أن غروهم من أسر المكان، خاصة أن قانونه "من يخرج لا يبرد"، جعل نظرتهم تتحول إلى كره، وبغض لمن يعيش بالداخل، بعد أن رأوا أرض الخور، وقد تبدل حالها، فصارت وادياً خصبياً، وهو نفس الشعور الذي كان يشغره به والد بدر / الحفيد، فبقائه إياه، كان يعتبره "دليله الواضح على أحقيته بأرض الخور" (ص ١٤٥).

(٦)

منذ المشهد الأول الذي بدأت به الرواية، وهو مشهد

وهذا، مستمعاً لتلك التفاصيل دون أي ترتيب، أو رولبط، كانت تقص كيفما يمين لها، ويخطر على بالها، تبدأ من نقطة، وتقفز لأخرى، دون أن تكمل ما بدأت، وإن كانت تخرج عليها في بعض الأوقات، لكن بشكل سريع ومتعصب، كأنما كانت تعتمد نصف الحكاية، أو أن الكلام هو الذي يتعصف بحلقها، لم يكن معنا أحد، قسط هي وأنا والخور. (ص ١٣٧).

في هذا الفصل الأخير الذي يكشف فيه المؤلف عن راوي حكايته الأصلي، الحفيد، فهو يروي الحكاية التي سمعها من الجدة، أما دوره هنا، فيقوم بترتيب الأحداث، وفق تسلسلها الذي حدثت به، ويصوغها على لسانه الذي اتخذ ضميراً غائباً ليعطي للحكاية مصداقيتها، فلا ينسبها لنفسه، والذي لا يتعدى دوره فيها الوسيط بمصطلح شاتنزل، أما الأحداث التي كان فيها شاهداً ومرقياً، خاصة حكايته مع الجدة بعد رحيل الجد، فيرويها بضمير المتكلم. ومع أن السرد يسيطر عليه راويان، إلا أنهما في النهاية ينتميان لشخص واحد، هو الحفيد، إلا أن الأيديولوجيا الخاصة بالسارد الضمني ماثرة في السرد بطرائق شتى، تبدأ باختياره لعناوين الفصول، وأيضاً التفاصيل في التصديرات، وقد تأخذ أحكاماً قديمة على ما يحدث، ففي الفصل الأول يصدره بمقتطف من الكتاب المقدس، عن الحية وأفعالها، وطبيعتها، وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي علمها الرب الإله (تكوين ١: ٢٦) فهذا التصدير أعطى حكماً قيمياً، تكشف عنه أحداث الفصل، وبالمثل عندما يصدر الفصل الثالث "كيد النمس" بأية قرآنية من سورة مائدة يوسف" وقالت هيت لك"، (يوسف: الآية ٢٢) فإطلاق المؤلف على أعمال بنت القلائي مع الجمال، هذه الصفة، تأكيداً لمصادقية الإشاعة التي تأملت في القرية عن علاقة بنت القلائي والجمال، ومن ثم يأتي هذا التصدير ليشي بموقف المؤلف الراض من هذه الأفعال، وكأن المؤلف بتصديره يعترض على موقف شيخ الجامع الذي ذهب، وحث الجمال على

الجمال، والجدة / بنت الراسي، لأن السارد يسرد عنهما بالغائب، فإذا كان واحداً من هاتين الشخصيتين، فلماذا يسرد عنه بالغائب، خاصة أن الحدث، لا يحتاج إلى قناع توارى خلفه الشخصيتان. ومن ثم يتم استبعادهما، ومن سرده بالغائب عن الجد "جلس العجوز أمام رابية النار، ألقم النار بعضاً من الحطب، غير الماء الذي بالبراد، ثم وضعه فوق اللدايا، تناول الجوزة المسنودة على جذع شجرة السنط، دلق الماء الذي بها، وصب غيره، نظر للجمال المقيد بجواره، وجده يتابع الرجال المتحلقين حول الحية، همهم العجوز وهو ينفخ المصل فوق الحجر، أه لو لم نعب (ص ٨) قليس طيبياً أن يكون الجد هو الذي يسرد عن نفسه، ويعمد إلى الضمير الغائب، كتقاع يتخفى خلفه، خاصة أن جملة مثل "أه لو لم نعب"، لا تحيل إلى الجد. وكذلك يتم استبعاد أن يكون السارد فرداً من أهل القرية، لأن كثيراً من الأحداث تُروى عن الخور، الذي لا ينزله أحد منهم، ويتم استبعاد شخصية الرجل المغربي - أيضاً - لأنه لا يقيم كثيراً في القرية والخور، وبالتالي، فكثيراً من الأحداث متعجب عنه، وبناءً على هذا ترجع كفة الراوي الغائب من خارج النص، أي الذي لا ينتمي لمعالم الخور أو القرية، ولكن الصفات التي ظهر بها هذا السارد، ومعرفة بأمور شديدة الصلة بأهل الخور، الذي لا ينزله أحد يكون قد سمع الحكاية، ورواها عنه، وهذا مستبعد أيضاً، لكن في الفصل الأخير تتحدد ملامح هذا السارد، فالسارد في هذا الفصل يكون بضمير المتكلم - والذي يعود على الحفيد - كان على أن أبقى شاهداً على ما جرى، دون قدرة على التدخل، وقف الانهيارات المتتالية، فبينما كل شيء يتداعى، كنت أشهر الليالي لأعيد ترتيب الحكايات، وتبين كيفية وقوع الأحداث والطريقة التي جرت بها، لم يكن يشغلي الزمن، بالتدريج الذي كان يشغلي للثة التفت للمذيبة التي تعصبها بنت الراسي، جدتي، أطلت ساهراً بجوار سريرها لأرعى مرضها ..

وفي حديثه نبرة مسخية وأستهجان، في إشارة صريحة أنه مجرد ناقل للخبر ليس إلا، ويسوق الخبر عبر الأسلوب غير المباشر الحر "وقال نسوة في البلدة، بنت الراعي تراود الجمال عن جملة، وزدن في الكلام تأخذ غنماتها كل قطعة شمس، وقرح له الخور..." (ص ١٧).

وقد تتطابق وجهة نظر السارد الغائب / هو، والمؤلف، فتتماثل وجهة نظرهما، ومن ثم يدمج صوتيهما، ويصير صوتاً واحداً، مثلما يحدث عندما يترك الابن وحيداً، فتبدأ الخيالات والأحلام المفزعة، تطارده، فيتذكر الحلم الذي استيقظ منه فزعاً، فيتماثل الصوتان في استدعائهما حلم عزيز مصر في أيام المحنة "وهل كان بمقدور الملك أن يمنع الجفاف من أن يمصف بممكته، إن هو لم يرو الحلم لحاشيته" (ص ٤٥).

ومن الممكن تقويم الجملة البسيطة في داخل النص واصلة بين بنية السرد السطحية، وبنية العميقة، أو بين وجهة نظر الراوي أو الشخصية المتخيلة، ووجهة نظر المؤلف الضمني الراض عن تصرفات الشخصيات، والتي لا تقلل مع طهارة المكان، وحرصه على بقائه نقياً بل يندسه أحد.

(٨)

ينفض السرد في هذه الرواية (خور الجمال) على تمثيل أنساق معرفية، ذات فاعلية في مثل هذه البيئات، خاصة المعرفة الحسية، التي يؤكد عليها السرد في جميع مواضعه، ووضعها في مواجهة مع أنساق معرفية موروثية أو ثقافية، لذا نرى السارد ينحاز لأنساق الثقافة الحسية، فيكسر لها، لا باعتبارها مانهاضاً، وبدلاً عن الأنساق الموروثة والثقافية، وإنما لإعادة الاعتبار لها، والأخذ بها، في ظل هيمنة ثقافية تؤمن بكل ما هو غربي دون سواه، وترى في الظلم ودوره، الحضارة، وما عداه التخلف والجهالة، ومن هنا ينحاز السارد والمؤلف لهذه المعرفة الحسية، بل يجعلها الخيار الوحيد، لمطالب الإنسان للترواجد في مثل هذه البيئة

الزواج، بعد نزول بنت الراعي إلى الخور، وتنامي الإشاعة بينهما. أما الأيديولوجيا الحاوية للمكان، فتحترق منظومة القيم وروية العالم، وهي مؤسسة لنظامه الدلالي، فالسارد الضمني / المؤلف، يظهر من خلال طرح وجهة نظره في أمر الحية، وتحفيزهم لقتالها، من خلال تذكيرهم بما فعلته سابقاً، والذي ترتب عليه مصير البشرية، فهنا السارد الضمني / المؤلف، يحمل قيم الجماعة التي عانت من أمر الحية الأولى، ومن ثم يحرض هؤلاء حتى لا يتكرر ما حدث فيقول "فحية كهذه، أو لعلها هي، أو غفيتها على الأكل كانت قد خدعت أهم الأولى، ووسوست لها، وأخرجتهم من التعميم إلى دنيا الشقاء، وإلقاء هذه، وسطرت فوق جباههم الموت الذي سرف يمسدهم في يوم معلوم، ما كان على آدم أن يأمن لحشرة كهذه، ويستوجب لحواها قالت له : دعها تزنس وحدتي، ما كان عليه أن يسمع لها، كان عليه أن يطرد ما بعيداً، أو يدهسها بقدمه، أو يخبر الرب الإله، لكنها الغفلة وسلام الفية التي ألقت به إلى قلب هذا الأثون الهادر ولا خلاص منه إلا بالموت، الآن عليهم أن يصححوا الخطأ القديم، ويسبقون الحية..." (ص ١٨).

وقد يتعاطف السارد الضمني / المؤلف، مع الشخصية / الجمال، فعندما تتناول عائشة الفلاحي إغواء الجمال، يظهر موقف السارد الضمني، الراض لهذه السلوكيات، فيفسره لفظياً يؤكد هذا التعاطف "وعائشة ترفع يدها تضل الجرة فوق رأسها، فيرتفع الثوب ليأخذ معه الصدر الملتصق به، والجمال عبد الله يحاول يبلغ ريقه فما يقدر، ويحاول تحريك لسانه بالكلام كي ينفي الموقف فلا يطاوعه..." (ص ٥١) فالسارد الضمني يلتقي باللائمة والإثم على بنت الفلاحي. ويتحقق التعاطف مرة ثانية، عندما يسوق خبر الإشاعة التي رددتها النسوة في القرية عن علاقة عائشة بالجمال، ثم نزول بنت الراعي الخور، يسوق الخبر عنهم.

العمل مع أهل القرية بجملة في نقل السداد إلى الأرض، وقد استمرعاه ما يعلفه أهل القرية من فلاحه، فبدأ "بتقع الحشائش والحلقات والماعول وأشجار السنط الصغيرة، والخروج والعشر من أرض الخور... كان يعري الخور مما طال ارتداه، خبرات بسيطة وشثيلة التي يمتلكها لكنها كافية كي يزرع ما يستخلصه من أرض الخور... (ص ص: ٥٤ - ٥٥) وكان أول شيء أكد عليه السارد والسرد، لتعقب هذه المعرفة هي الحاجة، فالحاجة إلى مكان بأويه، هي التي قادته إلى بناء المشة بالقرب من النهر "عشة صغيرة من البرص النامي على ضفتي النهر" (ص ٥٧) هي نفسها - الحاجة - التي قادته للعمل مع أهل القرية رغم كراهيته لهم، وإدراكه بأنهم "إن يكونوا أصدقاء، فقد تعارف وتعامل..." (ص ٥٤) فالل نداء، ومن ثم فلا سبيل لمواصلة الحياة إلا بالعمل، حتى، ولو كان مع من يكرهه.

ثم تأتي الملاحظة - وهي عنصر أساسي في المعرفة الحسية (من قبل قادت قابيل لدفن سواة أخيه) - وقد قادته ملاحظته لأهل القرية، رغم معرفته البسيطة بالزراعة، لزراعة أرض الخور، حتى صارت معلماً لمن خرج عنه، وأهل القرية في مرحلة لاحقة، فعندما كانت تواجه مشكلة أثناء الزرع، كان "يبدأ بملاحظة الأراضي التي يدخلها بجملة، أحياناً كان يلقى تساؤله بإعمال وهم تعمد، يطرح ذات السؤال في أكثر من مكان، ولأشخاص عدة، ومرة وهو عابر، ومرة معلقاً على الزرع، أو ملاحظاً ضعف النباتات، ثم بصمت لينتقي الإجابة، مبدئياً عدم الاهتمام، وكان الأمر لا يعنيه تماماً..." (ص ٥٥).

وفي سياق آخر يقوم السرد بمراجعة المعرفة الموروثة والثقافية السائدة، والمكرسة من مخزون ثقافي متعدد (خطاب ديني، مخيال شعبي، تراث محرفي...) ألف لينة ولينة (]]، حيث اختزال الحياة كرمز للخيرية والكر، كما ورد في سفر التكوين وكانت الحياة أجبل جميع حيوانات البرية التي عملها

باختياره، والاعتماد عليه، لا شيء، وإنما لعدم وجود البديل. فالجمال منذ وطأت أقدامه أرض الخور، وطول حياته داخله "وهو يحاول السيطرة على أفعاله، وأن يجريها وفق ما يعلفه عليه عقله وتجاريه وحواسه، وخبرته العميقة التي اكتسبها من قسوة الحياة وحيداً وبعداً عن أية حماية، قسوة الاعتماد على ذاته" (ص ٨٤). فالسرد وضع الشخصية الرئيسية / الجمال في مواجهة مع هذه المعرفة، وكيف استطاع التغلب (من خلالها) على قسوة الحياة، والمعيش وحيداً، مرة، ومرة أخرى التغلب على المضاعف التي بدأت تظهر له على السطح، بمجرد مفارقة أبيه، ليوفر لنفسه ضرورات ومقومات المعيشة في هذا المكان، الذي وقف فيه "وحيداً ولم يكن يعرف كيف يشعل ناراً"، مما جعل الخيالات "التي بذهنه تصبغت وتنفذ أمام عينيه، وتتجدد، تتطاول، تتصلق، تتقزم، تصرخ، تضحك بهستيرية، تبكي، تسترحم..." (ص ٤٤) .. وفي خضم هذه الخيالات التي تحتشد في ذهنه، والتي تستدعي في الوقت ذاته، خيالات موازية أكثر ضراوة، وكابوسية، (مثل العلم الذي رآه وتقصه أمه إذا كان سيئاً لا يحكيه لأحد، حتى لا يتحقق)، وفي غمرة الإحساس بالوحدة، والحنق، يستدعي السرد المجلات الأولى التي تعرضت للمقاب والإقصاء من قبل، وذلك من خلال طرح السؤال على ذاته (وإن كان في الأصل متوجهاً به إلى جملة): "تري ماذا كان إحساس آدم وهو يقف خارج أسوار الجنة التي طرد منها لقره؟ ماذا كان شعوره وهو يعرف أن العودة مستحيلة" (ص ص: ٤٥ - ٤٦) فالتساؤلات تستدعي الحدث الموازي للمقاب والإقصاء وكيف كان الإحساس في المرة الأولى، ليجتذ منها حلفاً للمواصلة، وتعمق العقاب، في هذه المرة مع اختلاف الزمان.

ويعد السرد في أحيان كثيرة، إلى إظهار قدرة هذا الإيمان، لاختييار هذه المعرفة، والجميل بها فالجمال بما أن ينفذ اللق الذي إلكه الأب له، يبدأ

(لاحظ الحياة والجمال).

وقد يعمد السارد في التناص، إلى طرائق سردية متعددة، أبرزها الاقتباسات، التي يُصدّر بها النص، والتي تأتي في كثير من الأحيان لتعبر عن البنية العميقة للنص، أو أيديولوجيا السارد الضمنية / المؤلف، ويأتي حضورها انتصاراً لقيم أخلاقية يريدها المؤلف، وأخرى يرفضها ويستهن بها (مثل إغراء بنت الفلاسي للجمال، وترديد أهل القرية الإشاعات عن علاقة الجمال وبنت الزاوي لمجرد نزولها الخور)، فيأتي التناص من خلال استدعاء النص القرآني الموازي في سورة يوسف "وقالت هيت لك" (آية: ٢٣) في إشارة دالة على الرفض المطلق لمثل هذه الأقوال والأفعال، وإظهار السارد الضمني، تماطفه مع السارد عنه / الجمال، وفي ذات الوقت دال قوي على أفعال المكر والخداع التي تنتهجها المرأة، للإغواء (تخيماً "امرأة العزيز"، وحدثاً "بنت الفلاسي")، فيقاص مع عنوان رواية خيري عبد الجواد "كيد النساء". وقد يأتي التناص عبر شريط لغوي قصير، ودال مستعار بن النص القرآني "وقال نسوة في البلد" أو استعارة سياق لغوي فقط "وجاء من طرف الخور يسعى" مع قوله تعالى "وجاء من أقصى رجل المدينة يسعى" (يس آية: ٢٠).

أحكام منتج النص / المؤلف على التناص، يطرَح أسئلة كثيرة، خاصة أننا نعلم أن النص منتج من بُخيلة مُنتج في الأساس، وليس معنى هذا أن الإلتكاف على الموروث أصل بقيمة النص، بل على العكس، فقد ولد دلالات متعددة، أبرز هذه الدلالات، هي المواجهة بين الحياة الأولى عقب الطرد / الإقصاء لسيدنا آدم من الجنة، وتأسيس الحياة بعدما ترك الأب الجمال / الكبير ابنه في الخور عقاباً على الإهمال / جمل الماء، وكيف كل منهما أسس حياة جديدة دون معرفة، وخبرة كافيتين. وفي ظل افتقار للمقررات الضرورية للحياة، اعتمد كلاهما على المعرفة الحسية كبديل عن الافتقار، سواء أكان الافتقار للمعرفة (الموروث

الرب الإله "تكوين (١: ٣) أو في صورة الشيطان فقد "خدعت أمهم الأولى ونوسمت لها وأخرجتهم من النعيم إلى دنيا الشقاء، والفاء هذه" (ص ٩٨). أو أنني اختزلتها الخيال الشعبي في صورة القاتل "فعضة واحدة من فك النيان كغيلة بالإرسال للحر" (ص ١٢). أو في صورة الحذر وعدم الأمان للإنسان، كما في تراث ألف ليلة وليلة "ما لك عبد لأن أباك آدم قد عاهد الله ونقض عهده" (مما قاتله ملكة الحيات أمام حاسب كريم الدين، الليلة: ٤٩٥).

يتجاوز السارد هنا كل هذه الصور المترسمة عن الحياة، ويقدم لها صورة مغايرة عما كان سائداً، صورة متناقضة لهذه التصورات والأفكار السائدة عنها. هذه الصورة مستمدة من أنساق المعرفة الحسية، والتي طرعت الحياة لها، وشاركتها الحياة في المكان، ومن ثم تتبدل صورتها إلى رمز الغير والنساء، فواجهما بالمكان يأتي لأنها جزء من المكان، فالحية والخور "جزء واحد لا يمكن لأحدهم الانفصال عن الآخر" (ص ٩٢) وقد صارت بذلك واحدة من مفرداته، التي لا يمكن للجمال أن يتخيل الحياة في عدم وجودها، فما حدا به هذا التصور والارتباط، لأن يصادف متمجياً "هل هذا ممكن؟"، كما أصبح الذمار والزوال اللذان يتعرض لهما المكان، مرتبطاً بمغادرتها الخور، وما تحدث القبيحة بالنسبة له "رحيل الحية مع الرجل المغربي"، يذهب خلفهما، ولا يعود. كما ينهض السارد في مواضع كثيرة في النص على آليات التناص، والتي تأخذ في النص أكثر من مستوى، ابتداءً بالتناص الكبير الذي يلف النص كله، مع قصة بدء الخليقة، وعمارة الكون، مروراً بالتناص مع كتب العهد القديم، والقرآن الكريم (من خلال قصته، أو استعارة أسلوبيه)، وألف ليلة وليلة، وصولاً إلى حي بن يقظان (الذي يتوازي معه الجد / عبد الله الجمال / في الحياة وحيداً / ليؤسس لنفسه حياة كاملة، مستنداً على ذاته، والتفاعل مع العناصر الموجودة في المكان

أو الثقافية)

التي يرتكز عليها في عملية التأميس، أو افتقار مقومات الحياة، وصولاً إلى افتقار أسس التعامل مع الواقع (لاحظ علاقة الابن بالجميل، وفي مرحلة لاحقة علاقته بالحياة، وهي التي تتوازى مع علاقة حي بن يقظان مع الكائنات في الجزيرة).

وكأن منتج النص أراد أن يقول رغم أننا في عصر الثورة العلمية، والانفجار المعرفي، إلا أننا قادرون على أن نحيا حياة بسيطة، حياة بكر، في ظل وجود مثل هذه الاختراعات والابتكارات، وليس معنى هذا، أن منتج النص يرفض العلم، ويسعى إلى مناهضته، بالمعرفة الحديثة، فليس هنا من ضمن ما يرمى إليه، بل يريد أن يقول، إنه رغم أننا في عصر العلم، فلا غنى أيضاً عن المعرفة الحديثة، التي قادت سيدنا آدم في بداية الفيلفة، لعمارة الكون، نفسها التي جعلت من "هي" في قصة بن طفيل أن يفسر، ويتماهى مع الواقع المروى عليه، ولا دخل له فيه، نفسها التي قادت الجمال الابن / الجد فيما بعد، لأن يؤسس حياة في مكان قفر، ويجعل منه مكاناً جذب لهؤلاء الذين كانوا يرون فيه، مكان موت وهلاك.

هذا منتج النص يضع المعرفة العلمية، بوصفها مجردات مقابل المعرفة الحديثة بوصفها معنويات، وكان المؤلف يعيد صياغة الثنائية القديمة / الجديدة، المادة / الروح، ولكن بصياغة جديدة، ليقول في النهاية إنه لا غنى لطرفي الثنائية (مثلما قال من قبل يحيى حقي في "تقديراً أم هاشم" مع اختلاف الحكايات المروية).

اللافت أن منتج النص / المؤلف، منذ استهلال محكيه / الفصل الأول، يعمد إلى إعادة الاعتبار للمعرفة الحديثة، ويفعل من تأثيرها داخل النص الحكى، إلا أن التناقض الجلى، يتمثل في اتكاه النص، باعتباره منتجاً، على متوجات ثقافية وموروثة، شكلت بنية النص، وأسهمت عليه فراءة وتمييز واضحين. وهذا ما يطرح التساؤل الآتى: كيف يريد منتج النص تفعيل المعرفة الحديثة،

واتخاذها نمطاً في الحياة، وفي الوقت ذاته يتكئ على موروثة ثقافي وديني، ومخيال شعبي؟ ألا يعد هذا تناقضاً بين ما يريده منتج النص، وما يطرحه تشكيل النص؟

النظرة السطحية تقر بوقوع منتج النص /

المؤلف، في تناقض، بين ما يطرحه من آراء، وما عبر عنه تشكيله السردى، الذى نهض سرده في أجزاء كثيرة منه على آليات التناقض، مع اختلاف مستويات التمثيل داخل النص، تكن النظرة المتعمقة

البنية العميقة للنص، من خلال النظر إلى أبنديولوجيا السارد الضمنى، تكشف أن المروحة بين المعرفة الحديثة التي يدور لها السارد، والمعرفة الموروثة أو الثقافية، مقسومة من قبل منتج النص / المؤلف، فالسارد الضمنى لا يرفض العلم (المعرفة الثقافية) ولا المعرفة الموروثة، وإنما يرفض تنحية المعرفة الحديثة، وعدم الأخذ بها، كما أن المعرفة الحديثة بالنسبة للجد / عبد الله الجمال، صارت بالنسبة للحفيد بدر معرفة موروثة. هذا من

جانب، ومن جانب آخر لم يغفل المؤلف / منتج النص أثر الثقافة والمخيال الشعبى في توجبه الشخصيات (لا حظ ما قام به الرجل الغربى مع بنت الراعى العليل على الجان، وأيضاً عندما اشتعلت النار من الخور و لجوء أهل القرية للشيوخ والشمس، لإتخاذهم منها، تفعيل الثقافة الشعبية)، لكن فضل هذه الاستعانة، تأكيداً لدور العلم، رغم عدم التصريح بفاعليته.

وقد يعمد السرد إلى دمج الحوار في السرد، وجعله سرداً خالصاً، لا يبنى من محاورين، بقدر ما يكشف عن وعى كامل بإمكانات الحوار واختراله، في مثل هذه البيئات، وقد باتى الحوار ليكشف التمسك بالمكان الذى أصبح للشخصيات القاطنة فيه هوية، وانتماء. فالحوار الذى دار بين الجد والحفيد عند نزول أهل القرية أرض الخور (وهي المرة الأولى) يَسْأَلُ الحوار هكذا:

"حين جاء الرجال وأقاموا بالخور، لم يفهم الفنى، وهو الذى اعتاد على بقائهم بعيداً، حيث لم يشاهد

علينا أن نتحمل... وحدي سأحمل وزر الخيانة..
 لكن أولاً يجب قتل الحية لتقليل حجم الكارثة."
 (الاختصار من عندنا: ص ١٦)
 أول ما يلاحظ على هذا الحوار، أنه منقول على
 لسان السارد، أي يأتي عبر وسيط (السارد)، كما
 تبرز في الحوار إحياءات المحاكاة، حيث يهتم
 السارد برصد حركات الشخصية، وإيماءاتها،
 وطريقة أدائها الجملة الحوارية، وأحياناً يُغنى عليها
 بعض الصفات الأيديولوجية، فالجمل قصيرة مقطعة
 تعوى تقاطعاً بين أجزاءها، بينما صوت السارد يقاد
 حركات الشخصيات، وأيضاً إيماءاتها "ثم تنهد"
 اعترض الفتى "تججج الفتى" "كان الفتى متذمراً"
 "ربت الجد عليه وهو يضطك" إلى آخره... ■

من قبل قدماً وحلّت أرض الخور، سأل جده الذي
 أجابه: ليدافعوا عن حياتهم، وصمت الجد، ثم تنهد
 قبل أن يكمل: غرباء... والكارثة تحط أينما
 حلوا، اعترض الفتى: ليسوا غرباء يا
 جدي... جيراننا... ولهم صلة قرابة، وأشار إلى
 جده بنت الراعي. قاطعه الجد، أنت لا
 تفهم... هم غرباء عن هذه الأرض... عن
 وطننا... وعن سكانها. ويعناد تججج الفتى: جاءوا
 على سرختي... أسروا الإنقاذى. كان الفتى
 متذمراً، ربت الجد عليه وهو يضطك: والآن
 ينقدون أنفسهم... وغدا تأتي القرية لتطالب بئار
 هؤلاء (.....)
 والعمل يا جدي؟

أحمد أبو خنيجر وعوالمه السردية قراءة في «فتنة الصحراء»

د. زين عبد الهادي

إن تكذب عن أحد أبطال الحكاية الشعبية من المصريين فهي مسألة غاية في الصعوبة، لكنني لم أجد مفرًا في النهاية من تناول «أبو خنيجر» كمثال ولمؤذج للحكام المصري القديم المتجدد، إذ لا تتوقف عوالمه عند البسطاء، وهي حالة ينتمي لها أغلب الروائيين في عالم اليوم، لكن من يستطيع فكك سحر القراء، إلا إذا كان يشعر بهم أو ينتمي إليهم قلبًا وقلًا، وربما لم أقابله سوى مرة واحدة من قبل الصدفة، وربما لا يعرفني وهذا الجميل في الأمر، فلا أبحث عن معرفته فيزيائيًا حيث إنني أعرفه فقط من خلال كتاباته الجميلة، وهو رأى ربما يلقى بظلاله على بقية هذه الكلمات، والأجمل إنني شعرت حين قابلته في هذه المرة الوحيدة الثالثة بأنه فعلا كما تخيلته يقطع من جسده وروحته وأنفاسه ليكتب، أحمد أبو خنيجر هذا الشبح الأسمر الذي لا يتورع عن الالتحام بالهم لكى يقص!

ولد أحمد أبو خنيجر في العام الأسود في التاريخ المصري المعاصر، لم يكن العام السابع والسعين مجرد نزهة في تاريخنا، وإنما علامة فارقة في الحياة كما كان صراخ «أبو خنيجر» في هذا العام أيضًا علامة فارقة في الأدب، من كان يتصور أن هذا الشاب الأسواني المروء من الحياة يمكنه أن يلوى عنق القصة لتنتقل إليه، في وقت كان الهراء يسيطر على كل شيء في الحياة المصرية. وفي عام ٢٠٠٨ استقبل القارئون أحمد أبو خنيجر في صحبة جمال الغيطاني، بعد عشرين عامًا سبقه فيها جمال الغيطاني وإبراهيم أصلان من مصر،

في عالم اليوم يعنى ببساطة اختيار سكة

التدامة، أو سكة اللاعودة كما صرح

ذات يوم، وكما كتب في «فتنة

الصحراء» فلا طعام قاهر يستقبل معدة أديب ينتمي

لهؤلاء البسطاء، ولا فرصة مريحة يمكنها أن تزوي

جسدًا يترنح تحت سطوة الألم المبرج بأنه أحيانًا

لا فائدة مما تكتب، ولا نفسًا هادئة يمكن أن يمر في

القصبة الهوائية وأنت تعاني الأمرين في حياة بلا

مبررات كافية للوجود، لكن أحمد أبو خنيجر شأنه

شأن الذين يؤمنون بأنه لا هدنة مع الحياة إلا

بمحاولة الوجود.

الحكي

العقل في هذه اللحظة، كنت أنتظر أن أقرأ مبرراً لهم، مبرراً سبيلياً واحداً لهم يدفعهم لهذا الاختيار في هذه السعادة المموجة التي تغف بلا معنى! أعود مرة أخرى لأسبابي الثلاثة في جمال هذه الرواية، الأول هو أن البطل الحقيقي ليس الشابين اللذين يقومان بالحكي. وإنما الراوى الحقيقي الذى يقوم بالتدخل شارحاً لنا الحقيقة أو أن ما نقرؤه عبارة عن كذب وإفك، وأن الحقيقة هى أن صالحاً قتل فالحاً رغبة في الزواج من صغية العروس المنشودة، وقد ظهر الفرق بين شخصيتهما فى القلق الحواري الذى دار بينهما فأحدهما يتعلق بالحب كسبب لكل ماهما فيه، وهو فالح أما الآخر فيعتقد أن الرغبة هى سيدة أعمال البشر، وهو يؤكد على ذلك بقوله «إن الرغبة بداخلها مستمرة، كذلك الرغبة التى دفعت الإله. القمر للنزول من السماء ويمشي على الأرض لما رأى الحورية تخطر بجوار بركة الماء، الرغبة، هذا ما أفهمه، أعرفه، كان باستطاعته أن يبيد من يحاول اعتراض طريقه للوصول إليها، هكذا أنا» إنه يروح من طرف خفى برغبته فى ارتكاب جريمة قتل أخيه الذى سبق فى وجهه للوصول إلى صغية، التى كتب الراوى العلم إنها لم تكن صبيبتين جميلتين تشبهان بعضهما البعض - حين شاهداها - تمام الشيء وإنما كانت صبيبة واحدة، أى أنه أسس للصراع من وجهة نظر الراوى وإن لم يظهر على شخصيتهما أبداً فى البداية هذا الاختلاف فى الشخصية بل تعاملنا معهما كأنهما شخص واحد لتماثل أخلاعهما، كما أن الراوى الحدائى دائم التشكك فى أقوالهما، ويؤكد على منحنى آخر لروايتهما، وهو أن صالحاً كان كاذباً، ولكن من هو الذى كان فى الواحة هل هو الراوى الحقيقي (أحمد أبو خنيجر) أم هو صالح الذى قتل فالحاً؟ جلاً فرقنا المصاحفة ويذى إلى رمن الجمل مربوطة» هنا تبدأ رواية صالح، لكن هناك رايياً مجهولاً دائماً يحكى، وهناك صفحات خصصت للراوى العظيم الذى ربما يكون فالحاً، تم تمييزها داخل العمل، إنه يعمل إذاً على تدخل

تدور الكرة ليكون أبو خنيجر حاضراً فى المدن الفرغسية بكتاباتهن عن عالم الصحراء والصحيد، وفى نفس الأماكن التى توقف فيها ماراماجو من قبل ليحكى على أسماح الفرغسيين، ولكن ليحكى أبو خنيجر حكايات باللغة العربية، والتى توقف فيها أيضاً محمود درويش من قبل. على هذا أن أتناول العالم السردى الذى قدمه أبو خنيجر، لكنى لا أمك من كتبه الكثير لاعتبارات تتعلق ببعد المسافة المكانية - ليس أكثر - مما لم يكن يمكننى من الحصول على كل الأعمال التى تنشر فى القاهرة، فى سنوات كثيرة عشقتها بالخارج. وما هو الزمن ونهادى أمامى هذه المرة لأكتب عنه. قرأت روايته القصيرة «فتنة الصحراء» فى ليلة تقريباً، وهى من ناحية الحكى اقترنت كثيراً من ألف ليلة وليلة، والقرتب كما قال هو فى نهايتها من كتابات مارسيل بروست وجيمس جويس، وكما فعل توفيق الحكيم فى أهل الكهف، واستخدم حتى نفس التيمات فى الكتابة، لكنه فعل ثلاثة أشياء كانت جديدة فى ظنى المتراض.

الحكاية ببساطة عن آخرين سمها ماشرتت قابيل وهابيل، فالح وصالح، ويمكن لصالح أيضاً أن يلعب دور آدم، وهما يحكيان ما حدث لهما حين اشتريا بعيراً ليستخدماه فى سباق الهجن حين دفعهما أهلها إلى ضرورة الزواج، وشراء هذا البعير المنمى الذى قادهما إلى الصحراء ليذهبا إلى واحة الصيبيان أو اللجنة الموعودة، اللجنة السردية التى يستمتع فيها الإنسان بشبابه، هل كان يريد أبو خنيجر أن يقول شيئاً ما قاله فى نهاية الرواية أيضاً «كم هو فاس أن تكون خالداً بلا ذاكرة، بلا هوية تدل عليك»، هل هذا هو الخلود الذى نسمى إليه، متعة بلا نهاية، بلا ذاكرة أو صراع، الحياة جمالها فى الصراع وليس فى السكون، كأن مالم يقله وهو ماكان يجب أن يذكر على لسان الآخرين عن ماهية فلسفتهم فى بقاء السعادة، السعادة التى ليس هناك مبرر حقيقى لها مادامت لا تفكر، وتعيش خاملاً بلا ذاكرة، وبلا أى نزعة نحو الاكتشاف، ما فائدة

ما يفعل بهدف أن يكون في النهاية كتلة من الرغبات الحسية التي تتحقق بأكملها في النهاية، لقد اختار إذًا، لكنه لم يكن اختياراً حقيقياً، اكتشف الخديعة التي وقع فيها، اكتشف أنه على الرغم من وجود صفة الدائم الفكر المتكرر في كل لحظة وفي كل يوم، لم يمنحه أبداً القدرة على الوجود، إنها الحيلة الأساسية في الرواية، وجودك أهم من رغباتك، إذًا لم تكن مسألة الرغبة أكثر من لعبة يلعب عليها أبو خنيجر لينفيها، القضية الأعلى قضية وجودية تماماً، امنحني الوجود أولاً، امنحني الذاتية والتفرد، وبعد ذلك امنحني ما شئت، اجعلني أصنع حياتي كما أريد، ولا تمنحني حياة هي التي تمنحها للآخرين، إذًا لقد أطاح أبو خنيجر بمبدأ الرغبة الذي يحكم الكثير من المقولات، حتى المجرمين لا يمكن أن تكون الرغبة هي المحرك الأساسي لهم، المحرك الأساسي هو الرغبة في التميز والاختلاف، هذه هي المسألة كيف يرفض ذلك البديل الطببي الهائل، ويمتنع عن تحقيق رغبة اكتشف أنها ليست ما أراد من الحياة، أليس من المصادفة أن يرفض عابد الرغبة الخضوع لتحقيق رغباته في سبيل وهم، تهدر المسألة شائكة هنا في ظني!

أقول ذلك على الرغم من أنه أشار في صفحة (٣٢) إلى عبارة وردت على لسان أحدهما، لم نعرف من هو تقول «أقدارنا، نحن الذين نتحكم بها، ونصنعها، أما الغاملون...؟» أي أن هناك رأياً مسبقاً في القضية حتى حين يأتي الموقف يتم إنهاؤه لصالح هذا الموقف بادعاء أن ما يحدث في مدينة السيبان هو نوع من المحمول قبل أن يكون نوعاً من اللذة الحسية، وهو ماركز عليه أبو خنيجر في نصه، إنه يبحث لصالحه عن تحقيق الأسطورة الشخصية له، على الرغم من إيمانه بمسألة تحقيق الرغبات، رغبته هو في الحصول على صفة، هنا أنا لا أختلف مع أبو خنيجر في طرحه للمسألة، فما قدمه كويلهر في ساحر الصحراء أو الكيمياء، يتماشى مع ما قدمه «أبو خنيجر» في روايته أيضاً

الأصوات حتى نفد الانتباه والتركيز في الأحداث والزمن، إنه يلعب اللعبة التي دائماً ما تميز الروايات الجميلة، ليس هناك منحنى خطي Linear واحد، عليك أن تعي وأنت تقرأ أنك داخل تلك اللعبة المغيضة، وعليك أن تصدق ما شئت وترفض ما شئت، هذا هو الأمر في النهاية!

مدينة السيبان نفسها حيلة قديمة موجودة في ألف ليلة وليلة، وربما تعود جذورها إلى مدينة بابل العظيمة بحدائقها الملقة المسبة وبأسوارها المتداخلة، وبما مرره علينا كتاب تاريخ الحضارات، وعلينا أن نتقنع تماماً بأن هذا الأمل الإنساني العظيم موجود في مكان ما في التاريخ البعيد القديم أو في التاريخ الذي لم يكتب، وعلينا أن نتقنع بأنها حيلة لرفض مسألة الفلور الإنسانية فلا خلود مع سلبية مطلقة، وذاكرة منعدمة، ومثعة جنسية مستمرة بلا معنى وشباب مستمر غير مفهوم، وهي أسئلة ربما طرحها الكثيرون على أنفسهم منذ سنوات طويلة، ما المانع إذاً أن تعكس رواية أسفلتنا في الشباب، وذلك إذا كان صالح هو المثل للرغبة الإنسانية، كيف فقد الرغبة في الحياة في هذا المستنقع الإلهي الذي يمثل الرغبة في حد ذاتها، وأحد الأسئلة التي كتبت أود طرحها على أحمد أبو خنيجر، كيف لتقنع عقيدة الرغبة أن يهرب ويرفض مدينة وحيدة لاتحكمها سوى الرغبة، هنا يبدو بعض التناقض في ظني بين الشخصية وبين متطلباتها من الحياة، حتى لو كانت صفة هي الرغبة التي لا تقارم، اللجنة ستمنحك الخيالات التي تريدها، فهل كانت مدينة السيبان عاجزة عن منح صالح صورة كاملة لصفته؟ حتى بعد أن قتل أخاه فالحا، أي أنه ليس هناك من سيبان عه عليها إذًا، لقد انتهى الصراع جزئياً، اختيار الحياة الفانية الملتقة بالصراع والبعث هي البديل أمام عابد الرغبات بديلاً عن حياة الرغبات، لقد منحت اللجنة صفة لكنها لم تمنحه أسطورة الخاصة، حيث أعتقد أن هذا البديل الحقيقي لكل مدح بأنه راغب في الحياة الأخرى بديلاً عن الحياة الدنيا، إنه يفعل

حين قال في صفحة ٤٢: «ظهر اختلاف كامل بين شخصيتيهما، حين استمعنا إلى تسامرها فوق الصخرتين بجوار الجبل - راجع المقطع (٩)» وهو مقطع يقع في صفحة ٣٠، وعادة ما يقوم بذلك الباحث في أطروحاتهم العلمية.

٥- ص ٨ في حديثه عن أهل الكهف لتوفيق الحكيم، وعن ألف ليلة وليلة، وأعمال بروست في الزمن المفقود وجيمس جويس في عرايس وفوكنر في الصخب والصنف وغيرها من الأعمال.

ولعل قيامي بذلك بمعناه رسالة لشباب الروائيين والكتّاب من أن الثقافة مهمة للغاية في الكتابة الروائية وربما لا يمكن عكسها بهذا الشكل المباشر كما عكسها أبو خنيجر، ولكنها من المؤكد ستعكس كثيراً من الأفكار والقضايا، فالإفادة من كل الأعمال القديمة والجديدة في الكتابة مبالغة في غاية الأهمية لا يدركها الكثيرون من الكتّاب، إن امتلاء بئر الكاتب هي التي تجعله يطرح لنا تلك المساجة الخضراء الكبيرة في العمل.

أعود الآن للعنصر الثالث الذي شدني في هذا العمل ألا وهو طريقة بناء العمل وسرده، وهنا لا أريد الاتجاه لنظريات التفكير والبناء لتقييم العمل، وإنما سأتناول ببساطة مع فصول الرواية وطرق تصميمها لبيان ممارستها، فالفصل الأول المرقم (١) بالأرقام العربية (وهي التي نطلق عليها خطأ أرقاماً إنجليزية) تبدأ بحكاية السيد بأنه سيحكي لنا حكاية تتميز بالحكمة. وهو يحددنا بالقول بأن ثوب الحكاية سيناسب قوامك دائماً، بمعنى أنك يمكنك أن تقرأ الحكاية بصدق أو بكتذب، لكن تأكد أنها ستناسب عقلك، على أن تتي أن الراوي الملقب بالسيد ليس كاذباً على الإطلاق، فيما يبدأ الفصل الثاني بالرقم (١) بالأرقام الهلندية (التي نقول عنها خطأ

العربية)، ويخط سميكة أسود وهو هذا الراوي الحقيقي أو الراوي الضد، أو المؤلف نفسه للعمل، إنه يدعونا للشك في كل ما يقال، ويأمن أن نصدق حرفاً واحداً ويأمن الراوي العليم الأول ليس أكثر من حلو، فهل نصدق الحوارة، وهكذا ينتقل العمل

«قننة الصحراء»، فساحر الصحراء اكتشف أن أقداره هي الحصول على هذا الكنز المخبئ تحت سطح الأهرام، و«صالح». وأعتقد أن للاسم هنا دلالة قوية للغاية - اكتشف أن مسعاه لم يكن الحصول على رغبته وإنما الحصول على المجد الذاتي، على تحقيق وجوده الفردي المتميز، في صراعه مع الحياة، ولكن منطقية الأشياء أو عينيتها تفرض علينا اللجوء لحفر محددة لتختبئ فيها لنعدّ عدتنا لمواجهة القارئ، وقد تفرض علينا أن نتوجه للقمم كالنسور لنعد نفس العدة، والتفاعلية مع القارئ هدفها إثارة مثل هذه الأسئلة، إن جمال أي رواية في ظني هو ما طرحه من أسئلة وليس على الإطلاق ما تقدمه من إجابات، وهو ما أعتقد أن «أبو خنيجر» قد نجح فيه تماماً، النص يكشف عن ذاته، وأضناف أبو خنيجر لذلك الكثير من التقنيات السردية التي عكست مهارته وإيمانه وإخلاصه بما يفعل!

العنصر الثاني المهم في هذا العمل هو ذلك المنحى البيلويجرافي الذي يميز كتابة «أبو خنيجر» في سردياته، أو على أقل تقدير في هذا العمل، فهو يتدخل كثيراً ليقدم بعض الشروحات المنهجية التي تنير الطريق أمام القراء لقراءة العمل وخلفياته التاريخية والأدبية وقد فعل ذلك في عدة أماكن:

١- ص ٣٥ أورد نقفاً من الحيوان للجاحظ وحياء الحيوان الكبرى للدميري في حديثه عن الإبل.

٢- ص ٣٦ أورد حديث مدينة السيبان التي أتى ذكرها في المجالس للعالمين تقي الدين كعب الأخبار ووهب بن منبه، وكذلك في مروج الذهب للمسعودي، ومعجم البلدان لياقوت الحموي صاحب معجم الأدياء أيضاً.

٣- ذكر مسألة السيد في الأقوال للتشكيك في رواية السيد الذي لم يذكر اسمه فلا نعلم هل هو صالح أم هو عجوز من عجائز البدو الذي يحكي الحكاية صفحات ٣٧، ٣٨.

٤- هذه هي المرة الأولى - حسبما أعلم - الذي يقرم فيها كاتب رواية بالإشارة لمقطع سابق قد قام بذكره

في فصوله بين راوٍ عليم وراوٍ حقيقيٍ حدثيٍ يكذب المسألة، أو يضيف بعض الشروحات، والحقائق أو يعمل على التشكيك في البعض منها، لقد منح للراوى العليم ٢١ فصلاً ومنح الراوى الحدثي ١٣ فصلاً، وعلينا أن نقنع بحديث أحدهما، إنها الرواية والرواية الضد فهي قيلت على لسانين يكذبان بعضهما، ولكن المسألة أيضاً ليست بهذه السهولة فالراوى صاحب السيارة الذى كان ينهى كل شيء أو يشكك فيه قال في نهاية الرواية «انتهيت فجأة على هبوب عاصفة شديدة، والرمال مطر ينهمر فوقى بفزارة، حاولت الاحتماء بالعربة، لكنها لم تكن بجوارى، كأنما العاصفة حركتني، أو حركتها، نظرت فرأيت، كأني بقلب

العاصفة، وكأن جملاً هائلاً بنيت وسط العاصفة، ويقدم نحوى»، إذاً لقد أكد لنا الراوى الحدثي أو عالم الفكر والشعبيات سمه ماثلت، أن كل ما حدث كان حقيقة حقيق وأنه سيراجع عن كل ما قاله من تشكيك في حق الراوى العليم، حيث يبدو أنه سيخوض نفس التجربة مرة أخرى ولك هو نفسه.

أعتقد أن هذه الرواية على الرغم من أن الفاصل الزمني بينها وبين الآن هو أربع سنوات إلا أنها تستحق الكثير من الاحترام وإعادة التقديم، لأنها تدل على أن الوعي الروائي في مصر أكبر بكثير مما يظن الآخرون. ■

خمر الوصال فصل من رواية

أحمد أبو خنيجر

(قَالَ كَمْ لَيْتَ قَالَ لَيْتَ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ)

(قرآن كريم - البقرة: ٢٥٩)

حين وصلت كان الفرح قائما، الزينة والأناوار، والناس فوق الدكة، وشباب يردح ويهوى، وأصوات عالية لا يمكن تمييز كلماتها، وكفت على مدخل الساحة، في بقعة مظلمة، ورجعت أتأمل المشهد الذي بدا لي مكررا كما رأيته منذ سنوات طويلة قبل أن أهاجر، رغم ذلك كنت أشعر بريح مختلفة تفسر الساحة.

رغم تنقيتي، لم أقرر أن أحدد ملامح من؟
على أن أخرج من البقعة المظلمة، وأتقدم داخل الساحة، لأسمح لأحدهم برؤيتي، حتى يتقدم نحوي ويرحب بي، تقدمت بخطوات بطيئة، حاملا حققتي الخفيفة، التي أشعر بتقلها التعاطف على كتفي.

الصيف في بدايته، لم يسخن بعد، وإن كانت أنفاسه الحارة أصبحت محسوسة وحاضرة بدرجة عالية؛ رغبت في التحرر من ملابس، وارتداء جلباب خفيف، يشعرني بحرية جسدي المخنوق داخل البنطلون والقميص.

– السلام عليكم.
رفعت يدي كي أحمي وجهي من العيون التي

عالية تتلوى من البيت المجاور،

تضيق بين زحام الأصوات

المرتفعة، أطفال يجرون،

يضحكون وهم يطاردون بعضهم، يدورون حول

الدكة، بعضهم يدور حولي، يترقبون لرؤية

الغريب المتوارى في الظلام ويتلمص على

عرسهم، دون قدرة منه على الدخول، يقفون

للحظة ثم ينطلقون، أحاول التحقق من ملامحهم،

على أمسك بواحد منهم، لكنني لا أستطيع التعرف،

فقط أرى في بعضهم بعض الملامح القديمة لعيال

كانوا، وكنت واحدا منهم، نجري في ساحات

الأفراح، متسابقين، نلتقط أعقاب السجائر،

ونرمح بها، كي ندخلها بعيدا عن عيون الكبار،

زغاريد

بعض الثياب يحملون الفرش والمساند يجهبون ذكة الشيخ، كل هذا الوقت، الغشاء قارب على الانتهاء إذا، وزرع صوت: حسن.. أبو علي.. واعترض طريقي، وكان.. كان.. ما اسمه؟! وقفت متحيرا، ها الذاكرا بدأت تماود ألعابها، وهو واحد من رقة الصبا، كيف يثيب اسمه هكذا؟! ولم يمهلي، أخذني في حضنه.. حمداً لله على السلامة.. وقيل أن أفق من حرارة احتضانه وهو يبتلى من كثف لكثف، تجمع بعض الناس، الذين تبادلوني بين أحضانهم، كنت أبسم، فقط أبسم وأهمهم ببعض الكلمات التي لا تبين، وأسلم نفسي، وأنا أشعر بنزع من البغلة البعيدة والغائبة، حتى وإن كانت بعض الأحضان باردة وعادية، كأنما تؤدي واجبا مفروضا، لكنني على الأقل بدأت أتخلص من شعوري بالحرج، وأنا أرى البسمات في العيون وكلمات صادقة، أظن بعضها - فبك يا راجل.. - كام سنة.. - اجري يا واد.. أنه عمك حسين.. كل هذا ولا أنطق سوى: الحمد لله.. أحاول اقتناص أسمائهم الغائبة من ذاكرتي المتسولة، ربما حين ينادون بعضهم البعض، ورأيت حقيقتي قد حملها بعض الأولاد وجروا بها نحو البيت المفتوح بابها، بيت الفرح، بيت أختي وابن عمي: حسين.. وجاء من أقصى الساحة بجري، وهو يقول: أبو علي.. حرامي العزة. وشعرت بوغزة، وهم على بجرمه الضخم، هو الوحيد الذي وجدني أسع لساني يردد اسمه وأنا غارق في حضنه: إزيك يا سمس. قال وهو يبتلى، ويثيب بيديه أمام صدره: ما تقولن سمس.. أنا أسمي أسامة. وبان الزل في وجهه، رغم بسمة المايعة.

- عاشت الأسامي. ولم أدع الفرصة تمر، قضاءت بمكر: من أمتي غيبت اسمك.

وهاصت الضحكات، وكانت أشدها ضحكها، ألفت كفتي وهو يسمح دموعه التي ملقت، ثم تصنع الجد وهو يخرج من جيبه بعض النقود وقال: عاوز

تطلع نحوي، وأيضاً لأداري شعوري بالحرج والجهل من عدم معرفتي لأغلب الوجوه التي تنقلت نحوي.

عندما قررت المجيء إلى هنا، حرصت على تجنب هذا الموقف، بأن أحضر مبكراً عن هذا الوقت، اخترت القطار، الذي - حسبما قدرت - سيوصلني أصل البلدة قبل الغروب، لكن رغم مرور السنوات ومع كافة الادعاءات، لا يزال القدوم إلى هنا، بمثابة مغامرة للذهاب للأخوال، فكل شيء حسب التساهيل، وأنت وحظك، ولما كان حظي كما أعرفه دائماً، فيها أنا أصل والفرح في بداية اشتغاله.

- وعطيكم السلام..

- أهلاً بالأمثاد..

- أهلاً وسهلاً..

- تفضل..

بعض الروميس بعماطها وشيلاتها تستدير وهي ترد السلام، البعض منها عفرى، والبعض متسائل، تتقارب الروميس، تسأل جيرانها، وكانت تصل لأذني بعض الكلمات.

- مين ده ١٩..

- إيه اللي فكره..

- هو لسه عايش..

كم سنة مرت منذ غادرت ١٩ تساءلات، كل هذه السنوات، قد غيبت ملامحي عنهم، ولامحهم عني، أم أن الذاكرا صارت أكثر ضغفاً من أن تقوم بعملها، وتستدعي ما كان في يوم بعيد، وأنا في القطار ضحكيت من فكرة أنني قد أضل الطريق، ولا أعرف كيف أصل للبلدة، وفي البلدة هل سأعرف أن أترد خطواتي تجاه البيت، لكن ذاكرا قدسي التي أوكلت إليها المهمة خطت ذلك الاعتقاد، وها أنا أدخل الساحة، لكن قدرتي على استدعاء الوجوه القديمة من مكائنها أصبحت ضعيفة، كما أنني أجبن من أن أتوقف لأدقق في هذه الوجوه، ربما تنفشت الذاكرة وأخرجت البعيد، الذي كان في يوم حيا ومبتغلاً.

بسرعة اتوضى وحصلنى ع الجامع . ويتجه نحو الباب الخارجى وهو يردد أوراده وأدعيته . يسرع حسين بالتحرك نحو المطبخ ، وما إن تراه والدته حتى تبادره : أمال إيه .. لا جالك أبوك قمت وغزيت .. وأنا تتعب قلبى . تبسم لقولها ورد بخجل : صباح الخير . تتاول من يدها علبة الماء الدافئ ، وتخرج يريد زريبة البيت .

دخل ورد الباب جديدا خلفه ، وضع العلبة على الأرض ، وتقدم بخطوات حذرة نحو البهائم الراقدة تحت عريشة البوص ، وسمع تهليلات ما قبل الأذان ، وفتت بعض الأغنام حين اقترب منها وتداخلت ، غير أنه تخطاها وهو يقول بصوت منخفض : هس .

المعزة راقدة وبجوارها أولادها : سخلتان وجدى . ما يريد الجدوى ، قبض عليه بسرعة ، وقبل أن يستغيث الجدوى ويرفع صوته ، كان حسين قد وضع يده على بوز الجدوى ، كأنما ما توقع من صوت ، وحصل هرج وتداخل بين الغنم والماعز . تراجع حسين بحمله صوب قوقعة الفراخ ، بعد أن شل حركة الجدوى تماما .

قفز على القوقعة المغطاء والمؤذن قد انتهى من تهليلاته ، ويستعد كى يؤذن للصلاة ، وحسين يحمد الله أنه يسير حسب الاتفاق ، ويرجو فى الوقت نفسه أن يكون حسن ، ابن خاله ، على الجانب الآخر من المائط ، ينتظره كى ينارله الجدوى ، قبل أن تهم والدته بدخول الزريبة لتطعم دواجنها ، فما إن تسمع نهاية الأذان حتى تقرم من مكانها تحمل العصيدة الساخنة وتأتى داخلية الزريبة ، تحرر الدواجن من محبتها ، القوقعة ، ثم تروح للمعزة ، تحلبها ، كى يكون الشاى بالبن جاهزا عند عودة الشيخ والولد من الجامع ، من المؤكد أنها إن تنقبة لغياب الجدوى أثناء حلبها للمعزة ، حتى وإن حدث ، سيكون هو بالجامع ، خلف الإمام ، والده ، أما حسن فسوف يأخذ الجدوى ويذهب به خارج البلدة ،

وينتظر حتى شروق الشمس ، فيحلبه ، ويذهبان معا للسوق ، يبيعان الجدوى ، وبالتفرد للمدينة ، يرما

أكمل حق غلبة السجائر . قبل أن أضغ يدى فى جيبي ، تطوع واحد من الواقفين : تعالى .. أنا ح أكمل لك . لكن سمسم لم يتحرك من مكانه ، وحين حاول الشخص جره من ذراعاه ، قال سمسم : يا عم خليك أنت بحدين .. هو يعنى إحنا بنشوف أبو على كل يوم .. إتما أنت متلقح هنا على طول .

هاجت الضحكات مرة أخرى ، فأخرجت من جيبي بعض النقود ومدتها له ، فظفر إليها باستغراب ، ثم انتقى واحدة وهو يقول : أنا قلت عاوز أكمل .. مش ح تقشش على .. واستدار مغادرا تثنيعه ضحكات الواقفين وتعليقاتهم - مش ح تقير أبدا .. - ولسانه . - .. وجسم بقل .. -

ونقلت قدى محارولا انتقم صوب البيت . * حرامى المعزة

غيش الفجر لا يزال كثيفا ، أقدام حذرة تتحرك نحو قصدها ، محاذرة أن يمس بها ، وأقدام تسمى فى طريقها للوصول للجامع قبل الأذان ، ونسمات صيفية طرية تأتي محملة برائحة حامول الليل . يتوقف الشيخ عبد المال وهو يهمهم بمعودة الخروج من الدار ، ينادى زوجته ، فأتى من آخر البيت ، من المطبخ ، فبصافها إن كان الولد قد لام أم لا ؟ وتجيب بأنها أيقظته ، وأنه كالعادة يتناول . يعود الشيخ لمسقية الدار ، يجد الولد متكوراً فوق السرير ، على الطرف يجلس ، ويأخذ بهز الولد يرفق من كتفه وهو يقول : بسم الله .. والله عيب .. الشيخ ود الشيخ .. يفضل نايام والفجر خلاص .

يفر حسين قائما وهو يقول : أنا همت أهوه . ثم كمن تذكر شيئا وهو يمسح قدميه على الأرض ويدعك عينه : هو أدن .

يجيب الأب الذى وقف ويمد من وشمع الضامه واللامسة البهضاء حول رأسه : على وشك .. ولا

الولد.

راح كل هذا يتداعى فى خياله وهو يقفز فوق

الحائط منتظرا بـروز حسن، ورأى المدينة

وشوارعها الواسعة وزحمة المولد والعربات

والجنائن وسندوتشات الطعمية الساخنة والسينما ..

و.. الله أكبر.. الله أكبر.. انطلق الأذان فى وحدة

الصمت التى تغلف البلدة، وحين سكوت للحظة،

جاءت صافرة حسن ضعيفة وحذره.

الجبل يقع خلف البلدة، ارتجف حسين وهو ينظر

للتلال الداكنة التى تشكلها الصخور السوداء،

يعرف حسن وفرة قلبه، لكن مهما يكن، فالسير

بجوار هذه التلال يشعر بالرهبة والخوف،

كان على حسن أن يدور خلف البلدة، قاطعا المسافة

من بيته إلى هنا تحت وقع هذه التلال وما تنذر به

الحكايات العديدة التى تناقلها أهل البلدة عن للجبل

وظلاله، لكن ما هو حسن يطلق صغيره وهو

يقترّب من الحائط.

صعد حسن على الحجارة التى تم وضعها عصر

الأمس، ودون كلمة تناول الجدى من حسين،

الذى ما إن ألقته حتى أطلق الجدى صرخة مزقت

السكون المحيط، ومما زاد من مضاعفها، ترويد

الظلال للصدى المستغيث.

دقت قلوب الولدين وارتسم الفرع على الملامح،

ويدون تفكير فخر حسين عائدا للزربية، بينما نط

حسن من فوق الحجارة محاولا تكويم الجدى، انكفا

حسن على الأرض، لكنه لم يطلق الجدى، وقبل

أن يعتدل، جاءت الصيحة: حرامى المزة.

كانت المفاجأة أقصى من التوقع، حين سمع حسين

الصيحة، جرى مغادرا الزربية دون أن يتناول

علية الماء، وفى حوش البيت اصطدم بوالدته التى

جاءت على الصرخة، لكنه واصل اندفاعه تجاه

الباب الخارجى للبيت.

فى الناحية الأخرى كان "ميمم" قد أمسك بحسن

الذى ألقت الجدى من قبضته، فاتفق طريقه نحو

الظلال القريبة، وحسن الذى جمعته للمقابلة استسلم

لقبضة ميمم القوية، والذى لا يزال يردد: حرامى

المزة.. حرامى المزة.. وكانت فضيحة.

عندما أنظر لليوم الذى سافرت فيه، يبدو كأنه

الأمس، أو ربما فات يومان أو ثلاثة، وعلى

أقصى تقدير أسبوع، ليس أكثر، لكنهم يتحدثون

عن أعم طوية، أعوام صيرت رجلا وكهولا،

هل هذا معقول!! أكننت كمن دخل الكهف ونام، ثم

استفاق فى اليوم التالى متسانلا، ومرت وجره

أعرفها، وأدرك أسمائها، أرد السلام، ألقى

أحضاناً وقبلات، والبيض يلتقي تحية من بعيد،

ورغم المسافة القريبة من الباب، إلا أن تقدمي

بطيء، بالكاد أتحرك.

بدأت أشعر بالتعب يحط على، وتقل يهبط فوق

صدرى، يشعرنى مرة أخرى بحيث الحكاية كلها،

بداية من فكرة قدومى إلى هنا، إلى ما جرى

الآن، حين قررت الرحيل بدون عودة، كنت

عازما وضائفا، وطوال الأعوام الفائتة، حافظت

على ذلك، وصبر وعناد كنت أصد الحنين الذى

حاصرنى أكثر من مرة، كنت أفر إلى... أخيرا

عملتها يا راجل.. وكان حسين هذه المرة، بجبابه

الأبيض والعبد مرخية على كتفه، تبسمت وتلقت

حضنه الصادق، وأنا أتمم: ألف مبروك.

العبدية:

عدت فى ذلك اليوم متأخرا، وما إن اقتربت من

الباب حتى شعرت كأن أحدا داخل الشقة، وبينما

أخمن وضعت المفتاح، بدت الحركة التى تأتى من

الداخل لشخص داخل شقته، انفتح الباب، ورأيت

أمامى بجبابه الأبيض، وألق أمام المرأة يسوى

العمامة على رأسه، وبعد من وضع العبدية

الصغيرة المقلدة منها، والمقاة على كتفه.

قبل أن أرحب به هجم على بسمته التى لا تفارقه

وغينى فى حضنه، فبهت رائحة المسك والصندل

تفوح منه، قال: المرة دى ما لكش حجة!!

كنت أعرف أنه جاء لمولد الحسين، كمادة السنوية،

وفى كل مرة يلح على بالذهاب معه، وقد فعلتها

مرة، لكنى حرصت على ألا تتكرر، وما هو الآن

يعيد طلبه، وكنت فى كل مرة، كلما جاء، أقول له:

قادني داخلا من الباب، الأنوار في كل مكان، والحركة المتهبة، وهبت روائح الأطعمة المطبوخة، وخطب الأواني، والزغاريد، وبعض النسوة جالسات في أحد أركان البيت الواسع، ينقرن على الدف ويغنين بصوت حنون، رغبت في الذهاب نحوهن، كي أثبتن كلمات الغناء، لكني سمعت حسين يقول: أخفك مقهورة عليك. توقفت كأنما أسترجع شيئاً فاقني، وجاء بعض الشباب يكلم حسين، فراح يلقي بتعليمات سريعة وقصيرة، وهو يخرج بي صوب الديوان، ويقل أن أحرك قدمي، سمعت صوتاً جارحاً: إخص عليك.

وأنا أستدير مواجهاً الصوت النسوي المظفور، استقرت البصقة على وجهي، وسكن كل شيء؛ للحظة رأيت الأنوار تتداخل في نزق حتى تحول لونها للأحمر الكاوي، وشمرت بسخونة البصقة وحرقتها على وجهي، أغمضت عيني، ولم أعد أرى الذين ترققوا حولي، أو الذين أحاطوا بالمرأة، ولا الكلام والزعيق الذي هدرت به أفواه عدة، لم أسمع سوى تهيدة حارة، أظنها للمرأة، واستسلمت لليد التي قادتنى.

رويداً بدأت أعي: واحدة خرفانة.. ما تأخذش في بالك. كان حسين وكنا قد دخلنا الديوان، وقف بعض الجامسين على الدكك، لكني لم ألتفت، أو أهتم، رد حسين السلام، وأدخلني في الحجرة الداخلية، رأيت حقيقتي موضوعة على إحدى الدكك، وقف حسين على الباب، قال: غير هدوميك. ثم رد الباب وهو يخرج. بالكاد احتملت حتى جلست على الدكة القريبة، ورحت في نوبة بكاء عارم. ■

اذهب لدراوشك، وأخر الليل تجدني هنا. لكن نهجت هذه المرة مختلفة، لفتت وأنا أرد الباب المفتوح: خيراً. تشاغت بوضع ما في يدي على الطاولة القريبة، وراح هو مرة أخرى للمرأة، كي يحبك العدة، في كل عام يأتي من القطار إلى هنا مباشرة، حاملاً معه ما وضعته أختي داخل كرتونة، يبقى قليلاً، ربما يأكل لقمة ويشرب شاياً، ويطلب مني الذهاب معه، وربنا يهديك، ثم يغادر وأنا أطلبه بالعودة؛ فيقول: حسب التصاميل. ثم يكمل وهو عند الباب: على العموم للفتاح معنى. يأخذ يومى المولد، ما بين الساحات والمقام والمقاهي، وربما يمر على قبل أن يعود للباد، وفي الغالب يصحب دراويشه في رحلة العودة دون أن يمر على. سنزوج سكينه.

توقفت في المطبخ، وأنا أعد الشاي، تسامت في سري: سكينه.. أليست صغيرة؟ وضعت السكر في كوبين وصببت الماء، ورحت إليه في الصلاة، كان قد انتهى من وضع لمساته الأخيرة على العجة اللطيفة فوق كتفه، قلت: أشرب الشاي.

قال: لا وقت.. أنا من بدرى هنا.. أنت.. وضعت صينية الشاي على الطاولة، ورأيت الكرتونة المأزفة بالحبل، وخطا هو نحو الباب، وقبل أن يفتح قال: هذه المرة لن تقبل منك أية أضرار. يقصد أختي، قلت: وأنا أقدم نحوه: ربنا يسهل. تبسم وهو واقف ممكك بمقبض الباب: مش تشاور عتلك وتنزل معي.

ضحكت وفتح الباب، وقبل أن يرده قال: الفرح زى النهارده.. بعد أسبوع. وقرع الباب مفتوحاً، وخطا نحو السلم القريبة.

الملف السادس

الرواية السودانية بعد الطيب صالح

- بعد الواقع والأسطورة في أدب الطيب صالح . . .
- الرواية السودانية ما بعد الطيب صالح . . .

بعد الواقع والأسطورة في أدب الطيب الصالح

عبد الرحمن أبو عوف

صعبة وتكاد تكون مستحيلة محاولة إعطاء تفسير نلدى محدد لكثيرة أعمال روائي موهوب كالطيب صالح. فانت نفل مرهلاً مسجوراً أمام ما يقدمه من فن نى روح مهيبه رصينة غنية بالحياة. كظهر الليل فى حركته الممتدة، حركة جنونة، دقيقة، منغمة لكلها حطرة. لا تهدف إلى العبارة (المقطعة أو الاقتباس)، وإنما تريد الكل، تريد الدنيا بما فيها من أحداث لا يحصرها الحد، وبما فيها من تفاصيل تتمهل عندها وتسمى نفسها، كما لو كان كل تفصيل منها له أهميته الخاصة، وذلك أن الرواية عند (الطيب صالح) ليست فى عجلة من أمرها، فالتوقت متوفر لنفها بلا حدود. إنها تمثل لندي روح الصبر والتفاني والمهمل.

للقارئ أو السامع، وكأنها توقمه فى شباكها. وتتبدى الحقيقة والمعنى للحدث الروائي ومجال دوافع سلوكه ومصير الشخصيات فى (مريود) مراوغة، فیرغم أنها عردة لنفس المكان فى شمال السودان (دومة ود حامد) وأيضاً تكثيف وتعميق لوحدة الموضوع الروائي، فى كل من روايتي (عرس الزين) و (ضو البيت)، إلا أنها تتميز بجاذبية وجدانية غنائية متسامية، على اعتبار أنها تقدم (دومة ود حامد) كمشهد لدراما الإنسانية بخصوصية سودانية وكأرضية لتسجيل أخلاقي معقد شاعري، فيه تتمر الخرافة الشعبية والماضي الذي يكون أسطورياً. إن هذا المكان يرتبط بتلك المشكلات الأدبية

دليل على ذلك، استغراقه فى
صياغة الأجزاء الأربعة من القسم
الثاني من روايته الغريبة «بنذر
شاه» أقصد (مريود) فى أربع سنوات، منذ صدور
القسم الأول (ضو البيت).
يتأكد هنا ويلا تصف رأى (توماس مان) فى فن
الرواية والملمحة أن الرواية لا تكاد تعرف كيف
تبدأ إلا من بداية الأشياء جميعاً، وهى لا تريد أن
تنتهى أبداً، «كونك لا تستطيع أن تنتهى حديثك هو
بالذات ما يجعلك عظيماً»، لكن عظمتها هادئة
مطمئنة صافية، وملحبة أى «موضوعية» إنها
تبقى على مسافة تفصلها عن الأشياء إنها تحوم
فوقها، وتبتسم لها بغض النظر عن مدى استغراقها

وأبرز

وهذه الأجزاء الأخيرة التي سنختارها ربما وبشيء من اليقظة والحساسية في مراقبة دلالتها الرمزية، ربما تعطينا الخيط الراعى الذى تستنتج منه ثلثنا البحث عن قصص الأبعاد وجوانب وحيل عالمه الروائى ، بكل ما فيه من ازدواجية جذابة، بين الحفيد والجد الراوى والضمير الجمعى أو الكورس الذى نسمع هدير صوته المجرى عن الأسلاف وروح القبيلة خلف تقابلات الشخصيات، والأحداث والمدى الوهمى الذى تتحرك فيه بين الواقع والحلم، الماضى والمستقبل الخارج والداخل، الممكن والمحتمل، والواقع والتبوء، إلخ وذلك هو التوتر الداخلى، وديالكتيك شكل التعبير الروائى الذى نطمح فى اكتشافه فى أسرار إبداع (الطيب الصالح) فقول كلام ثانوى هو سرد حكاية، يجاب بشكل أو بآخر عن مشكلات الإنسان الحديث الاجتماعية، والميافيزيقية والأخلاقية والسلوكية. يقول محميد كان (بندر شاه) حين يحضر إلى عرس يحيط به أبناءه الأحد عشر وحفيدة (مريود) ترقى إليهم الأبصار؛ لأنهم كانوا ملء السمع والبصر. زينة الرجال فى البلد، كانوا مثلنا وأحسن منا، ولم تكن نصدهم على تميزهم عنا، لأننا كنا نحس أن فضائلهم ليست بعيدة المثال ولكنها فى متناول أيدينا، كما لو كانت فضائلنا مجسمة، ولم يكن عجباً أن ينتهى من التقاضى القريب بين (بندر شاه - وحفيدة (مريود) تخيل توأمين تأخر وصول أحدهما عن الآخر خمسين أو مئتين عاماً، متشابهين فى كل السمات القامة والوجه، العينين، الصوت والضحك والنظرة الودودة المتصنعة المتحصنة، كما نعلم أن مريود هو وكيل الجد ونائبه وقائم مقامه، وكان الأبناء الأحد عشر يستمعون إلى الحفيد حتى الرجال الكبار مثل جدى تعودوا على ذلك.

ولكن من هو (بندر شاه)؟؟.. هذا السؤال يضعنا وجها لوجه أمام حيرة وغموض، مبعثها أن (الطيب صالح) نفسه لم يقم ذاته فى استحضار إجابة لها أبسط فرادى اليقين، فقط اكتفى بطرح

والجمالية الاجتماعية التى تلقى على (الطيب الصالح)، وهى رصيده الأصيل فى تفرده كروائى عربى معاصر له تواجده وسط تيارات الرواية العالمية التى طاملا وقفنا بمهجرين وتابعين لها بحكم تراكم أزمات التخلف السياسى والجسارى التى نعيشها بمستويات مختلفة. مريود بعد صلحاً بين الماضى والحاضر فى رواية (خمر البيت) يعود (محميد) للراوى الذى اغترب زمناً عن (دومة ود حامد) والصحاب المجتمعين أبداً حول دكان - سعيد، كما تعرفنا عليهم فى رواية (عرس الزين) محبوب الزعيم كثر هرم هزيمته السنون والعلّة، وضحكات (الطاهر ود الرواسى) و (عبدالحفيظ) و (سعيد مشا المينانات)، ومختار ود الرئيس.. إلخ، يعود كما عاد الراوى، ولطه هو نفسه فى رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) والذى غير تحقيقاته فى بداية الشباب عرفنا وعشنا دراما ومغزى حياة وموت (مصطفى سعيد) غير أنه هذه المرة يقترب من النضج والشيفوخة هزيمته الأيام والحكومة، وخبرة حياة الموظف فى الماسمة الوثنية، بكل ندوبها وتألقها فى تكوين وعيه ورويته غير أنها تكشف عن خواء وعيث، فكانت الحاجة للعودة للتعلم، للجذور، للبداية فى الدومة وخلال سرده الفنائى. المثل بصور تجسد المعنى برشاقة ورهافة وصدوبة، سنكتف ونوقف عند أجزاء متأكدة من أحداث وروى، وتقابلات، بين الشخصيات والمصائر، استخدم (الطيب صالح) فى تقديمها وبنائها كل وسائل التعبير الروائى المعاصر، مستهدفاً جعل الحقيقة الفنية تهرب من ذلك البناء المتصنع المدبوبة، القتل الذى كانت تمتلئه الرواية الواقعية المستوفية الشروط وفن الراوى الذى يعرف كل شيء لقد استبعد فى سرده رقابة الحكاية التقليدية والرؤية من الخارج للتصوير الاجتماعى والميكولوجى، واعتمد فى التوافق، بأصواته فى إبداع أسلوب متميز دون تقليد (لدوس باسوم) أو (جويس) أو (ميشيل بوتور).

الضوضاء ممسكاً بخيوط القوضى بكلمات يديه، وكذا مثل رب عظيم من طيور مذعورة تفرق وتلتقي ويدور بعضها حول بعض محدثة صراخاً منكراً، في تلك الحى كان الماضي والمستقبل قتيلين لا يجدان من يورى جثتهما أو يبكي عليهما. هذه السلسلة من الصور في سياقها إلا منطقي كحل فانتازي خادعة للقارئ فهي تتلون بالخرافة وما تكاد تستقر في العقل حتى تنفقت ومعها الكون والحياة، وتصحب لغزاً، لكن ما أسرع ما يتبدد كلنا عالم الوهم، فلا شيء أكثر وأقسية من قصدها المختبئ، في مضمون هذا الجزء التالى من نفس الرواية (ضرب البيت) فجماعة محبوب وهى التى تولت زعامة أمور الحياة ومناقع الناس بعرف وتقاليده القبيحة فى (دومة ود حامد) بدأت تواجه ثورة وتصدد أبناء المدارس والأفكار الجديدة عن الجمعية التعاونية وتقاليده المزارعين، وحقوق العمال، ووصل الأمر أن أولاد محبوب صوتوا ضده، وأن البنات صعلن مظاهرة فى (الدومة) وهفن بسقوطه، لقد تزعّم الجيل الجديد أولاد بكري والغريب إن أم أولاد بكري هى أخت محبوب.

قصة (محميد) إلى الدومة، مقترنة بالكشف عن عملية الخاض والتحويلات التى تعيشها الدومة بين القديم والجديد، بين سطوة التقاليد والعرف، وحلم المعاصرة ومعاينة المستقبل، أنه يعرف مغزى تلك القصة، لأنه قد رأها أحدث من قبل فى زمان بعيد، ولعله كان طرفاً من أطرافها، فى تلك القصة أيضاً كانت الحرب ضارية بين ما كان وما سيكون (ود حامد) التى حملها فى خياله كل هذه الأعوام، وعاد الآن يبحث عنها مثل جندي فى جيش مهزم لم يعد لها وجود، وفجأة يناديه صوت قريب كحيل الوريد، مسبق له ويسير حيث يأمره لاهثاً حول قطرة من كأس الحضرة، لقد عبر الخيط الرامح بين المحدود واللامحدود الظاهر والباطن، وأصبح وجهاً لوجه أمام (بندر شاه) يدعو بهودة جده مرت به لحظة إنراك سرية

السؤال، وتفسير المشكلة عليك أنت ومن خلال دوامة تتابع و تراكم الأحداث مهشمة التنهايات واستقراء ذاكرة الراوى (محميد) لعلاقاته مع الشخصيات الرئيسية، أن تشارك وتحمل مسؤولية إعطاء إجابة، فالأمر هنا ليس تحقيقاً تاريخياً بل هو فى أبسط أشكاله الحلم الدائم بالفرودس المفقود والسعى الأبدى إلى تحقيق معجزة الجمال والاكتمال والتطهر، والسعادة وأيضاً التحرر من كل قيد على مستوى الضرورة الاجتماعية الطبيعية أن (محميد) إذا لا يتحرك أمامنا، ويتصرف ويتناقض إلا ليحت فى واقع (الدومة) عما هو متسام عن الواقع وتجل له وكشف عما يكمن فيه. ولقد بدأت محاولته التى هى فى الوقت نفسه محاولتنا، لتبحث عن معنى لما يحسده ويرمز له (بندر شاه) من لحظة غريبة لا تنسى فى تاريخ (الدومة) فى الضمى ذات يوم استيقظ الأهالى على بلدنهم تريج وتهتز كأن طائراً رهيباً اقتلها من جذورها وحملها بمخالبه. ودار بها ثم أقامها من شامق، كانت الرياح تهب من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر نار، كانت المغاريت تنفخ من أسطح المنازل وأحضان الشجر، من العقول والرمال وشعاب الجبل، من تحت أظلف البقر ومن منمنمقات الدروب تولول ثم تنكشف الضوضاء فى كلمة واحدة (بندر شاه) كانت القومى كأنها تنفجر من تحت أقدامنا. وكان الناس يجرون مشقتين ها هنا وها هنا، يبحثون عن (شيء ولا شيء) يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر، وفى أطراف ذلك الكابوس كانت نساء حاسرات الرءوس، وجوههن مغبرة، يتشبهن برجال مكتوفى الأيدي مربوطين بحبل غليظ إلى مرج جمل وعلى الجبل جندي يحمل بندقيته، ورجال عثرات يسدون الطريق، ثم ترددت أصوات مختلطة، تنصهر وتشكل مع عناصر الطبيعة، والأشياء كلها وأخيراً تشكل صورة مجسمة، هى صورة (بندر شاه) على هيئة مريد أو مريد على هيئة بندر شاه، وكأنه يجلس على عرش تلك

دفع العشيورة، ويذهب على الفور إلى جده .

كنت أحب جدى وكان يؤثرنى، وسبب صداقتى معه أننى كنت منذ صغرى تشدخ خيالى حكايات الماضى، وكان جدى يحب أن يحكى لى عن حاكم غاشم حكم ذلك الإقليم أيام الأتراك . لست أعلم ما الذى دفع ، مصطفى سعيد إلى ذهنى .

إن الغراية والحيرة التى خاضها الراوى ليتعرف على شخصية وتاريخ (مصطفى سعيد) فى مشروعه حياته التى عاشه بهمة أسطورية أياً كانت مرارة المأساة هى أن يرى بالعينين البياض والسواد معاً، لا شرق ولا غرب .. هذا الامتحان الحضارى الصعب الذى خاضه مصطفى سعيد كان الجد يعرفه ببساطة وبراءة .

ولقد اعترف مصطفى سعيد للراوى أن جده يعرف السر ثم ترك له الوصاية على أبنيه وزوجته قبل أن يذوب فى جسم النبل، وهو الذى دلل من الإنجليز وفجحت له أوروبا ذراعها لتبتلعها، فكان التمرد والعنف ثم العودة إلى النبع، والزواج من (حسنة بنت محمود) .

وفى (ضوء البيت) يكرر (محميد) - كان جدى كما ذكرت لكم وكانت علاقته بجدى قهوى فى ذلك الوقت ويحده بسنوات طويلة كما ذكرت لكم فى تلك الرحلة - سأتعرف من خلال أصدقاء الجد - حمدي ود حليمه، ومختار ود حسب الرسول هذه المرة وقد كانا ملازمين لجد محميد شيئاً عن (بندر شاه) . فالغريب أن الذى أطلق الاسم ويشكل تلقائى على (عيسى ضوء البيت) هو (حمد ود حليمه) - كان شخصاً آخر تكلم باسمه وجعله لحظة رؤية (عيسى ضوء البيت) وهو طفل يلعب معهم مرتدياً ثوباً حريزاً جديداً جعله يطلق عليه لقب - بندر شاه - أما مختار ود حسب الرسول فيحدثنا عن طريق ما ذكره له أبوه حسب الرسول - كيف ظهر فجأة فى حياة (ود حامد) ضوء البيت وأيضاً كيف اختفى فى فيضان النيل، وضوء البيت - هو أبو عيسى - الملقب ببندر شاه (وعيسى) هو الذى خلف (مريود) - صديق طفولة محميد والمقابل له - أيضاً بل هو فى

عابرة، عرفت فيها كل شيء كأنى فى تلك اللحظة فهمت سر الحياة، والكون، ولكنها ضاعت كما جاءت، ولم أعد أذكر شيئاً، ثم نظرت فوجدت الجالس على يمينه فى دمة القصر نسخة أخرى منه، كان مريود وجيء بأحد عشر رجلاً يرصفون فى الأغلال وقفاً بذل، وقالوا فى حنراة (يا أبانا اغفر لنا وارحمنا) ولكن الأمر يصدر للحميد (مريود)، بأن يضرب بالسوط جلود الرجال حتى تسميل الدماء أنهاراً، وتحضر الرافعات وجوارى من كل نوع ومن كل بلد، بيض وصفر، وسمر، من القوقاز وساحل الخرز، وساحل الماعج، وصبت أباريق الشراب، ويعقب ذلك الصمت وحده ونحن الثلاثة جالسون على تلك المنصة .

وتمنيت لحظة أن يغبر لى (بندر شاه) مغزى ما حدث ولكنه لم يقل . وأدركت أخيراً أن الصوت دعائى لأكون شاهداً وحسب .

إن هذه اللحظة المختارة التى عاشها (محميد) بين اليقظة والحلم، إنما هى نوع من الكشف وعند ذلك تعرف أن مادة الرواية عند (الطيب صالح) تقوم على استعادة شيء فقدناه، أنه لغز، لغز قدرنا الصوفى، ويكفى أن يتم أول لقاء سحرى عالمى لكى تتوطد سلسلة سعيدة أو محتومة . يتعلق بها المستقبل كله .

ولكى نختبر مدى قناعة هذا الاستنتاج تناقش بالتفصيل تعدد مستويات التقابل أو الازدواج الذى قامت عليه عناصر الموضوع للروائى ووحده رغم التنوع عند (الطيب صالح) ويمكن إجمالها فى الآتى:

- ١ - ثنائية الحميد والجد .
- ٢ - جودة الغريب للدرمة والغري فى فيضان النيل .
- ٣ - حضور وحياة بندر شاه - عبر ضوء البيت، وبعدها الأسطوري .

١ - ثنائية الحميد والجد

يعود الراوى فى موسم الهجرة إلى الشمال بعد غيبة سبع سنوات فى بعثته بأوروبا، ليستشعر

تذكرها حينما اهتزت (دومة ود حامد) خلال الحلم المتروك الذي عبره (محميد) ورأى بين الوهم والحقيقة صورة (بندر شاه) ممسكاً بخيوط القوضى.

لقد اتضح الرمز المستعصي وأصبحنا على قرب من حقيقة استمرارية الشخصية الروائية الواحدة التي تتبدل وتتحقق من جزء لجزء كأشوددة للحياة، بينما الأسطوري الفارق في القدم والماضى تلمساً للجذور، وأيضاً تقدمها على الحاضر بكل تفراته والمستقبل الذي يخاطبه في البداية والنهاية، (الطبيب الصالح)

إن محميد هو اكتمال مشروع (مصطفى سعيد) ومريود هو خلاصة تجربة حياة (محميد) أما ذروة صياغة الثلاثة فهو (بلال) الذي يبتدى كعجزة جمال واكتمال وتصوف وتخفف، تتضارب الأقوال حول أصله، فالقبيض يقول إنه من نسل (بندر شاه) وبندر شاه في بعده الأسطوري هذا غير معروف، فهو على لسان العامة مالك ظالم يقتل العبيد. ومرة أخرى هو ثرى غنى، وبلال هو ابنه الثاني عشر من جارية، يحبها ولما مات الأب رفض الأبناء أن يكون أخوهم صديقاً، ورفضوا أن يعاملوه معاملة الأشقاء، ونشأ بلال على التقوى والصلاح، وكان يؤذن في الناس بصوت جميل. نادر - من أبناع (الشيخ نصر الدين) أتقى الرجال، وهبطت إلى القرية - حسناء حلوة مشتعلة الذكاء، أحبها الرجال ولكنها لم تحب إلا (بلال) توصلت إليه، ولم يتزوجها إلا بإذن الشيخ نصر الدين أذن له بالزواج، ولكنه لم يتزوجها، إلا ليلة واحدة، وانفصل عنها وأبت أن تزوج عليه رجلاً آخر، وأتجبت له ابناً، هو (الظاهر ود الرواسي) الذي تقنى في الشباب بحب ابنه له وحبه لأبيه. ألا نذكرنا هذا برواية (عرس الزين) حيث الزين ابن (دومة ود حامد) يكل ما فيها من قرة وضيف وإيراة وخبث بضحكات التي أصبحت جزءاً من اليلدة منذ أن ولد الزين وقوته العجيبة كأنها معجزة الحياة، وينس العلاقة بينه وبين ولي الله

النهاية (محميد) نفسه كما سيكتشف لنا تراكم بناء الرواية في شكل استرجاع عملية التفكير والبحث عن الماضي - سواء ماضى (محميد) أو ماضى (ود حامد) المكان الأسطوري الذي تدور فيه أحداث ملحمة الطبيب.

وفي القسم الثاني (مريود) لتتساعد نعمة (محميد) إلى الذروة وتسيطر على الرمز المستعصي، فهو يخرج إلى النهر في الصباح بعد أن عاد شيخاً وإهناً إلى (الدومة) يتركاً على عصا الأبنوس ينقر بها على جذع نص الشجرة القديمة التي عرفها في طفولته وشبابه في موسم (الهجرة إلى الشمال) ويسمع على دقات النسا، ضحكات جده، ويتذكره جالساً وسط مختار ود حسب الرسوم وحمد ود حليلة، يتذكره الآن بخيل من الحزن، والحدق لقد اختاره دون سائر أبنائه ليكون ظلاله على الأرض، وخلف له المداد وفروة الصلاة والإبريق المقدس والمسيحة، لقد كان جده كأخوين توأمين، وكان أبوه أصغر الأبناء، وأكثرهم خيبة أمل لأبيه في حين كان الابن الأكبر (عبدالكريم) أسطورة قائمة بذاتها، قبل أن يظهر الحفيد، وهو الذي سافر بالجمال الحملة بالتمر إلى ديار إكباريش وعاد يسوق أمامه قلعان الإبل والضأن هو الذي أقام الديوان الكبير، وجاء لأبيه بالإبريق وفروة الصلاة المصنوعة من جلود ثلاثة نمور - غير أنه كان رجلاً ناقصاً باطلاً، يجري وراء الشهرة فطرده الحفيد نيابة عن الجد، وأحط مكانه وتفرق الأبناء الأحد عشر، غير أنه أضحض جده حين أبهده عن صديقة طفولته وامتداد وجوده (مريم) رمز البراءة والنقاء يوم ذاك بدأ يتراجع عن الدور الذي كان جده يهيئه له، وكان عليه أن يحارب بسلاحه هو، فحارب بسلاح جده، وانهزم وذهب ولم يعد، إلا بعد أن انتهى كل شيء في تلك العشية، حيث حمل جثمان (مريم) بين ذراعيه، كان ألف برق برق، وألف رعد رعد، ثم ساد صمت ليس كالصمت أحس كأنه يجلس فوق عرش القوضى، مثل شعاع باهر مدمر كأنه إله ينس اللحظة التي

الصعبة من روح وقوام ونوعية شخصيته القومية وترانها والبحث عن التقدم بالأسلوب المعاصر الأوروبي نعم ولكن المستضمن لسياق تراثهم الحضارى فى جنوب الوادى العريق - حيث النيل يربط بين السودان ومصر بكل مجدها وحماستها الحضارية، لذلك قلل (الطبيب صالح) وهو مجسد هذه الهوم الروحية عن صراعا الحضارى وأزمة تخلفنا السياسى .

يخاطب كلا الشقيقتين السودانى والمصرى فالتجربة والمأساة والأزمة، والحل عند الاثنين واحد، والاستشراف للمستقبل واحد أيضا .

٢ - عودة الغريب للدمومة والغرق فى فيضان النيل يوازى وبما يجلى ثنائية الحفيد والجدة، تقابل آخر يتردد بإصرار خلال أعمال الطبيب صالح ككل يتعلق بعودة الغريب إلى الدمومة ومعاشة العشرة والامتزاج بحياتهم والحصول على نفقتهم وحبهم، ثم ينتهى بالغرق فى فيضان النيل، يذوب فى مياه النهر المتجدد أبداً كتجدد الحياة .

وبرغم الصوفية أو الفناية هنا أو قل ربما بسببها لما يحملان من ثقافة وإيمان فقد ظل الواقع وما وراء الواقع وما فوق الطبيعة أحياناً مصهورين . وما من شيء أكثر واقعية من عودة (مصطفى سعيد) (محميد) وظهور (ضو البيت) واختفائه كما جاء

من النهر أنى وفى النهر اختفى فبين الوجود والمعيش لهم على المستوى المادى فى الدمومة والمعنى الفلسفى الذى يمكن أن يأخذه ليس هناك أى تمارض أو خلق فى بناء الرواية .

لقد ظلت الدمومة تعايش مصطفى سعيد لا يهبها من أين جاء ولا السر الذى يطويه بين جوارحه، فقط أدركت بغريزة الجود وروحهم، أنه إنسان طبيب من عجبته الخارقة، يشارك فى حياة الدمومة، ويعيش بذكاء وقبل مشكلاتها ويفرض بموافقته لحظة الخلاف على المسائل العامة فى الجمعية أو صراع البعض يفرض احترامه ويقودهم ببساطة إلى طريق سليم فى مشكلات الرى والتموين والتعليم، وكل ما للحكومة من علاقة بهم رغم

(الحنين)، الذى باركه وجعله خليفة ثم اختارته أجمع بنات (الدمومة) نعمة لتزوجه، ورفضت كل الرجال - ذوى الحسب والنسب فى الدمومة - تماماً كما حدث مع بلال .

هذا التردد لقدمية العلاقة بين الحفيد والجدة، الذى حاولنا تقيمه فى أعمال الطبيب صالح - وهذا الموقف، من بنات القرية اللاتى رفضن، الزواج إلا من (مصطفى سعيد) فى موسم (الهجرة إلى الشمال) أو (الزيت) فى (حرس الزيتون)، أو (بلال) فى (مريود) .

هذا التردد أنفثاى يشكل إيقاع سيمفونية السرد الروائى عند (الطبيب صالح)، وبعده الدرامى يقدم عديد المعانى أن (الطبيب صالح) هنا يشبه رغم اختلاف النوعية والروية كاتباً عربياً آخر هو (كاتب ياسين) شاعر وروائى الجزائر فى المخاض والذى أبدع (رواية نجمة) إنه يشبه فى التركيز (على القرة الغربية التى تشبه إلى الأجداد وكأنى بقيت مثلهم يمثلون سماء السودان عند (الطبيب صالح) أو (الجزائر) عند - كاتب ياسين- ويخبطون تحت أرضها روحاً هائمة قلقة لا تجد الراحة، فهى عند كاتب ياسين تقبل توائى أحفاده عن اللأثر له، فإذا به ينقلب نسرًا يحوم فوق رؤوسهم، يحاصرهم ويهدد عليها الأفاق، ويستصرخ فيهم المروءة والشرف .

أما عند الطبيب صالح فروع الأسلاف تشكل الرقابة الصارمة على سلوك الأحفاد الذين خرجوا إلى العالم الأوروبى أو عالم المعاصرة ثم عادوا إلى (دمومة ود حامد) مهزومين وقد جرحوا جرحاً غائراً فى صميم تكوينهم، لأنهم ظنوا أن قشرة الحضارة الأوروبية بكل تقدمها التكنولوجى والاقتصادى كافية لتطوير حياتهم، فتخضع الحلم عن جريمة قتل دامية وجوع فى الكبرياء عند - (مصطفى سعيد) ثم هزيمة وإنكار عند (محميد) الذى تعلم وعمل فى المعاصرة وعاش حياة كبار الموظفين الإنجليز قبل أن تسلمت الإدارة الوطنية السودان .

إن روح الأجداد تدعوهم إلى صياغة حل للمعادلة

استقر في بطون التماسيح التي يفيض بها الماء في تلك المنطقة.

لقد اختللت وذابت حياة (مصطفى سعيد) في سر التكوين الأبدى لطبقته ومياه النهر وأرض الدومة، لقد عمد في مياه النهر فيها ولد وفيها دفن، لأنه منها خرج وإليها يعود وصير الحياة والموت تخطو الدومة في موجات أجيالها الغابة خطوة إلى الأمام.

والدلالة على ذلك، كلمات (الراوى) الذي ترك له (مصطفى سعيد) الوصاية على زوجته وأولاده وأعطاه مفتاح حجرته وأساراه.

لقد عاد بعد أن قتلت (حسنة بنت محمود)، ود الرئيس المعجوز الذي أراد أن يرغمها على أن تتزوج به مصطفى سعيد، وقتلت نفسها. ولكى يخلص الراوى من معولة هذا الألم ومطاردة شبح مصطفى سعيد المورق وحبه لحسنة الجهنمى نزل عارياً للنهر... كأنه يريد أن يغرق أو يموت فالوت هذا أصبح (معنى من معانى الحياة).

«مضيت أصبح حتى استقر عزمي على بلوغ الشاطئ الشمالي هذا هو الهدف، وغرقت في عملة، ثم أصبحت كأنني في بهر واسع، كتجاوب أسداؤه، والشاطئ يطو ويهبط أصبحت بين العمى والنصر. كنت أرى ولا أرى، هل أنا نائم أم يقظان، هل أنا حي أم ميت، ومع تلك كنت ما أزال ممسكاً بخيط رفيع واهن، إحساس بأن الهدف أمامي لا تحتمى، وأنتى يجب أن أتحرّك إلى الأمام لا أسفل لكن الخيط، وهن حتى كاد ينقطع. هذا اليمد الواقى الرمزي في (موسم الهجرة إلى الشمال) عن ظهور واختفاء (مصطفى سعيد) كأنه (النبى الخضرد) على حد قول (محبوب) الزعيم يتصاعد في (ضوء البيت) إلى مستوى أعتقد وأكثر غرابة ودلالة لها اليمد الدبني أيضاً، وهى قصة ظهور (ضوء البيت) وحياته في الدومة ثم في النهر تماماً كما غرق (مصطفى سعيد). إن قصة ظهور واختفاء (ضوء البيت) في الدومة

استقلاليتهم وكبرياتهم المنزع من خريطة ومنشأة (دومة ود حامد).

لقد بدأ (مصطفى سعيد) حياته بإحساس غريب من التوحد والحرية، بأنه ليس شمة مخلوق أب أو أم، يربطنى كالولد إلى (بقعة) معينة أو محيط معين، وهذا الإحساس تحكم فى سلسلة وقائع حياته وتقلباته ولهااته على المعرفة والتجربة فى خارج الدومة - بدأت كما تقرأ جواز سفره من القاهرة إلى لندن، فرنسا، ألمانيا، والصين والدنمارك ثم كانت المأساة والاكتشاف المروع أن عطيل أكتوبية فهو حين اصطنع لنفسه شخصية قومية إفريقية، لا يريد لها إلا أن تغزو أوروبا، ويسحر نساء الغرب وجه عربى بصعراء الربع الخالى، ورأس إفريقى يمرج بطفولة شريرة، كان كاذباً، وهو عندما عرج لسانه ونطق الإنجليزية كما تخرج من أفواه أهلها وأثبت تفوقه العلمى حتى عين محاضراً للاقتصاد فى جامعة لندن، وهو بهد فى الرابعة والعشرين من عمره ولكنه كاذب أيضاً هنا، فهو يتهم بأنه اقتصادى لا يوافق به كل ذلك علمه الدرس القاسى أن مواجهة أوروبا فائضة كذوات مثقفة، بل تحدث المواجهة والتخطى، عبر وخلال ومع حركة الجماعة والأهل والأمة التى ينتسب لها فكان الحتمى والمنطقى هو الرجوع للمنبع والجذور... للزواج من (حسنة بنت محمود). وزراعة نبت جديد فى أرض الدومة - وعندما التقى بالراوى المخترب الذى عاش فى أوروبا فى بيئة يدرس الشعر أعطاه على الفور سره كما أعطاه لجهده واستسلم لمسيره الذى اختاره والذى احتضنه (وذهب مع مياه النهر).

لقد ظلت البلدة كلها طوال الليل منكبة على شاطئ النيل تبحث دون جدوى عن (مصطفى سعيد) فى ضوء المشاعل، وأرسلوا إشارات تليفونية إلى مركز البوليس فى امتداد النيل حتى كرتة، ولكن البحث الذى حملها الموح إلى الشاطئ ذلك الأسبوع لم يكن فيها جثة (مصطفى سعيد) وفى النهاية خلدوا إلى الرأى أنه لا بد مات غرقاً، وأن جثمانه قد

تعلمه القرآن وهم يعطونه قطعة أرض نصف فدان بور - قالوا له إذا أحبيتها زرعها ، فزرعها بهمة تكاد تكون معجزة - زرع فيها كما لم يزرع في الدومة من محاصيل وغير مواعيد المراسم ، وكان أول من علمهم زراعة (التبناك) - لقد كان يحمل الجذور في (العلب) التي وجدت معه لحظة خروجه من النهر ، وتزوج من (فاطمة بنت جبر الدار) وكانت ليلة عرسه من ليالي الأمن والبهجة والحب والفرح التي لم تشهد مثلها الدومة . وحلفت له فاطمة (عيسى ضو البيت) الذي لقبه الصحاب وبالنات محمود خليفة كما عرفنا سابقاً (بندر شام) . ولتستمع لقانون حياة (دومة ود حامد) عندما استقبلت الغريب واستوصيته تماماً كما استقبلت واستوصيت (مصطفى سعيد) .

(قال عيسى محمود - أنضح حكما وشيوخ الدومة - يا عبدالله نحن كما ترى نعيش تحت ستر المهين الديان حياتنا كبد وشظف ، ولكن قلوبنا عامرة بالرضا ، نصلي فروشنا ، ونحفظ الكثير لا يطرنا . والليل الذي عندنا علمنا بسواعدنا ، والليل على حقوق إنسان ، ناس سلام وقت السلام ، وناس غضب وقت الغضب ، نحن لسنا ضعفاء ، لكننا في الحقيقة زى شجر الحراز النابت في الحقول وأنت أفاك المرح على أوبرانا ، ما تعلم أنت مين زفاصد وين ، طالب خير ، أو طالب شر ، مهما كان نحن قبلناك بين ظهراننا زى ما نقبل الحر والبرد ، والموت والحياة ، نقيم معنا لك ما لنا وعليك ما علينا ، إذا كنت خيراً تجد صدنا كل خير ، وإذا كنت شراً ، قلله صبننا ونم الوكيل) .

ولقد انطوى (ضو البيت) في حياتهم وعاشها وجددها وأخلص لها ، وانتهى أرضاً كما انتهى مصطفى سعيد في فيضان النهر - ذاب في سر التكوين الأبدى المتجدد فجدد أمواج مياه النيل ، الذي أخصب الأرض . ولقها ببذور الحنان والحب وأنجب منها الرادى المرقى في الجنوب - بسودانه ، وفي الشمال حيث العروس والذروة في انفعال تعبير الطبيعة عن نفسها في جسم جغرافية مصر .

يخلق لدى القارئ انطباعاً بأن الحياة يمكن أن يكون لها معنى مري ، وأن عالماً متخيلاً أو متفاوت الحظ من الواقعية يمتلك هذا السر .

إنها غريبة وشيقة ومتعددة الرؤى ومقلقة بطموح كاتب يختص حياة الإنسان فيما بعد الطبيعة ، وسيطرته عليها تستوحى من التوراة والقرآن . . والبحوث الليتولوجيا . . عن قصة الخلق والحياة والموت والآخرة ورموزها ، تصنيف بدأ عقلياً لتفسير رحلة الإنسان العذبة والصعبة ، في خواء وصمت الكون والطبيعة ، وأيضاً الاجتماع الإنساني .

يرى (مختار) عن أبيه (حسب الرسول) أنه في الفجر ذات شتاء لمع أباه (دهمه) أو (جسم غريب) كأنه ملايين الشياطين يتأرجح فوق حفاقي الموت ، وممتداً بين النار على الشاطئ وقبس الفجر ، أحس أنه يضع والدهمة تقترب منه تذكر أنه متوضئ لصلاة الصباح ، بكل إيمانه وكل يعرفه من آيات القرآن انتظر حتى تتلوه الجسم الغريب عند اقترابه منه على مدى مائة فرسخ ، ليستمع لصورته يتكلم بلغة غريبة ، ولكنه أعجمي ، يقول إنه شيطان حضر من وراء البحر لأنه جوعان .

وعندما انتفض الرب والفوف تكشف الغريب على حقيقته إنه إنسان عادي ، مرهق ، لم يبق ليالي يطولها (وجهه مثل الصخر) والأنف مثل الصقر ، هدمه لبس المساكين الأتراك؛ مشرطة ، مقطعة ، ومبلولة ، وعليها بقع دم ومعه علب ، سأله عنها قال ، وهو يضحك: (أكسر الحياة) .

سيعقب ذلك اجتماع لأهل الدومة حول ظهور هذا الغريب وعلى الفور ، سيطرته اسم (ضو البيت) وسيكتشفون أنه بلادين ، فيعرضون عليه اعتناق الإسلام ، فهو دينهم ثم يكتشفون ويا للخسارة أنه أغلف ، فيعتدون العزم على طهارته ، فيقومون بإجراءات (الختان) بعد حصاد القمح ، وتتولى رعايته (فاطمة بنت جبر الدار) الفتية العالقة - تماماً حسنة بنت محمود في موسم الهجرة إلى الشمال ونعمة في (عرس الزين) وزوجة بلال في مريود

للشخصية السودانية - من خلال الكشف عن عدة تقاسير منها التاريخي والأسطوري عن حقيقة (بندر شاه) يقول الرواة في ود حامد إنه كان ملكاً نصرانياً من ملوك التوبة بسط سلطانه قبلي وبحري حتى حدود الريف، وكانت عاصمته ملكه تقوم حيث توجد الآن (ود حامد)، وكان ملكاً ذا عزة ومنعة وعندما دخل العرب قمصوا على (بندر شاه) بحصونه، وكناثمه وكل ما أدخله من قوانين وتشريعات.

ويزعم البعض الآخر أن بندر شاه كان ملكاً وثنياً أقام مملكة سوداء قوية لم تزل تأمر وتتهى حتى حطلمها (عبدالله جسام) أبان مسعود نجم (مملكة مناد).

بل يقال إن (بندر شاه) أمير حبشي، ويقال غير هذا وذلك إنه كان رجلاً أبيض اللون وفد على (ود حامد) أيام الغارات والهجمات ولما بجارة الرقيق وكون منه ثروة كبيرة، وكان يسافر كثيراً للشرق والغرب والجنوب والشمال يجلب الرقيق ومن القيل، فجمع ثروة فارون وهو الذي بنى القصر على القمة في أعلى الزبوة، ويذكرون أن القصر بقي بعد أن تمرد العبيد على (بندر شاه) وقتلوه وحرقوا القصر، وظل القصر على هيئته هذه بعد الحريق والتدمير التي رآها الأمير يوسف ود الحكيم الذي حكم ذلك الإقليم أيام المهدي فوقف أمامه يتساءل عن قصة بنائه ويستمع إلى أقاويل مقاربة وأخيراً صاح (البناء دا ما بناء ابن آدم دا عمل شياطين) ثم أمر جنوده فهدم ما بقي منه وسوى به الأرض ولم يبق منه اليوم إلا غفوف حجارة وشظايا أنية مدفونة في أكوام التراب العالية المكممة).

هذا التحليل أياً كان - مجرد اقتراب ووصف لسمات... مادة الوهم والحقيقة التي نسج منها (الطبيب صالح) رؤيته الروائية من (عرس الزين) حتى (مريود).

فدمناه في شيء من الشمولية - تاركين - عدداً من التفاصيل ربما لأن السيطرة على تخليص أعماله

لقد غرق (حمد ود حليمة) وعمه محمود وحسب الرسول و (ضو البيت) لحظة خاطفة من فيضان النهر، ولقد أوشك حسب ود الرسول أن يترق، فأأنقه (ضو البيت) وكان أحسن ما شاهد، حمد ود حليمة (ضو البيت) وكأنه معلق بخيوط الشمس الفغارية، رافعاً بذراعيه (حسب الرسول) فوق في حمرة الشفق، ثم لا نذكر بعد ذلك إلا الأصوات المربعة للأهالي في الليل، تصرخ (ضو البيت) لقد غاص في الأنهر، وحزنوا عليه كما يفتنون السمع والبصر لأنه عاش بينهم مثل الطبيب ومضى كالحلم، علم منها ما لم يعلمه إنسان في العمر كله، علمهم زراعة محاصيل جديدة، وكان يقول للشيء كن فيكون، كان يسافر بالقوافل من الجمال إلى ديار الكباش ويرير وسواكن وإلى حدود مصر، ويرجع محملاً بالياب والسطور، وألوان من الأواني والأكل والشراب، هو يكبر ونحن نكبر، بنينا بيوت الجالوس بدل القش، وبنى فوق القعة بيوت من داخل بيت وجواناً ودار ديوان كأنها مدينة بحالها عندما تراها، من بعيد، بعد ما كانت الأرض الخراب.

وتدعم عينا (حسب الرسول) وهو يترحم عليه قائلا: (مضى كالحلم، وكأنه ما كان، لولا ابنه عيسى، الذي ولد بعد موته بثلاثة أشهر، تنظر إلى وجهه فتري (ضو البيت) وتنظر إلى عينيه، فإذا هو ضو البيت الخالق الناطق).

ويسلمنا هذا التحليل الثنائي الماثلة أو قل الازدواج الساحر في عالم (الطبيب صالح).

٣ - حضور وحياة بندر شاه - عيسى ضو البيت وبعدها الأسطوري

هذه الحكاية الغريبة والشيقة تظهر وأختفاه (ضو البيت) في الدومة المحاكية والمعارضة في الوقت نفسه لما تردد في التوراة والقرآن من نقص عن حياة الإنسان والنطق والولاد والموت - وطقوس العبادة، والتوحيد، تتصاعد في رواية (مريود) كنوع من البحث الأنثروبولوجي عن مكونات التاريخ الحضاري والسياسي والاجتماعي

يطمع في جعلها مسرحاً صغيراً تدور فيه صورة مصغرة للتراجيديا الإنسانية الإلهية أيضاً أن (محييد) لا يقول عبساً عندما يهيم في شيوخته على هدير أمواج النيل في الفجر عصارة الحياة في الدومة ود حامد

لقد قدمها بأسطورية في مجموعته الأولى دومة ود حامد وكأنه يتلمس بداية رحلته التي ترأست حتى رواية (مريد) بكل ما فيها من أناشيد الطبيعة والحكمة التي غناها الطاهر ود الرواسي حفيد بلال وصديق النهر وعائلات من السمك تبدى له كحوريات مراوغة تشده إلى النهر.

إنها شامخة برأسها إلى السماء ضاربة بعروقها الأرض، انظر إلى جذعها الكنتز الممتلئ كقامة المرأة البدنية وإلى الجريد في أعلاها كأنه عرف المهر الجامحة حين تميل الشمس وقت العصر ترسل الدومة ظلها من هذه البرية العالية خلال القنهر فيستظل به الجالس على الضفة الأخرى وحين تصعد الشمس وقت الضحى، يمتد ظل الدومة فوق الأرض المزروعة، والبيوت حتى يصل إلى القرية اقتراباً عقاباً بأسطاً جناحيه على البلاد بكل ما فيها.

إن الغريب هو أن يعمل - الطيب صالح - قريته في وجدانه كل هذا العمر، وهو الكاتب المهاجر دائماً من السودان ربما لأن السودان خلال رحلة انتقاله بين القديم والجديد وقع في هوة خرجته من الهيلة وسيادة من ينظرون للحياة والمجتمع نظرة أحادية الجانب، شاركت مع الاستعمار في إعاقة شخصية من الانطلاق نحو مزيد من الحرية والتقدم، وقد تتخفظ هنا على غياب المواقف السياسية لدى الكاتب ووضعه في إطارات أشمل عن المصير الإنساني، والرؤية المتسوفة لواقع وأسطورة الشخصية السودانية، غير أن هذا موضوع يحتاج دراسة مستقلة يوضع فيها (الطيب صالح) مع حركة الأدب السوداني التي ارتبطت مباشرة بالتضال السياسي ودفعته ثمة غالباً في أشكال عديدة من القمع والتشريد. ■

مستحيلة فجمع عدداً من عناصر مشتتاً في رواياته وهي التي تشكل مادة لإداعه لا يمكنها أن تولف وحدها بناء متكاملًا بحال من الأحوال.

فالرواية عند (الطيب صالح) قطعة من الشعر، إنها عملية، خلق، تتشكل لحظة بلحظة، وأنت تتنقل بين قصورها وبين زخم وحيوية أحداثها

وشخصياتها وتعدد مستوياتها المجازية حتى لو خيل للقارئ أنه هو الذي يدع بفنه، ولا يلبس أن يتفد من خلال هذا التكوين إلى أعماق الرواية.

ولا شك أن إيقاع وتكوين الرواية عند (الطيب صالح) يستفيد من الخبرات الروائية في الغرب ولكنه بخلاف روائيين حرب معاصرين حاولوا

التجريد والإبحار بغير الرواية العربية إلى المعاصرة فانزلقوا إلى التقليد والغرام بالشكل والحرفيات، فأحاولوا والفهم وتجربتهم بشيء من الفهم

وفرثرة المثقفين المغتربين في واقعهم بدرجات تخلفهم المثبته هنا وهناك، ولا يسقط هذا الحكم على الجميع فلا جدال في وجود آخرين مثل (الطيب صالح) - هنا وهناك في الوطن العربي، كاجبرة

إبراهيم جبرة وحيدر حيدر وحليم بركات وقاضل غزاوي وصنع الله إبراهيم وأميل حبيبي على سبيل

المثال لا الحصر، يتخطون بأعمالهم الطريق المحدود الذي دخلته الرواية عندنا.

غير أن الطيب صالح يتميز عن الجميع بتحديد رؤيته وخلقها واقعاً أسطورياً أشد غنى من الواقع نفسه أقصد عالم القرية (دومة ود حامد)

لعله استفاد هنا بشكل أو بآخر رغم اختلاف التوعية والموضوع من (وليم فوكنر) في كتابته الشيقة

الوخشية عن أسطورة الجنوب الأمريكي، وسيطرته على ماضى مقاطعة (اليوكتاباتاوا) كنخيرة من الأساطير والذكريات والآلام.

هذه القرية (ود حامد) عند (الطيب صالح) - ليست مجرد قرية سودانية على النيل بل هي الجذور والفرع، البداية والنهاية لقدي حركة الإنسان وطموحاتها وانتصاراته وهزائمه، هي الميلاد والموت والمهد واللحد، فيها فرح الحياة وحزنها،

الرواية السودانية ما بعد الطيب صالح

عبد الرحمن عوض

توطئة :

الكتابة حول الطيب صالح تنبيه السير على الرمال المتحركة ، فالراحل المقيم رغم كل ما كتب حوله من دراسات نقدية وكتابات وتحليلات فإنه يظل نهماً صالحاً كلما أخذت منه بزاد ، وإنني لا أدعي الإحاطة بأدب الطيب صالح إحاطة المصمم بالسوار ، ولكني قرأته مثل غيري من الناس ، وهذه القراءة مشمولة بخبرة حول العقلية السودانية وللنصبة السودانية والمزاج العام السوداني ، ربما تكون لهذه الخبرات أثرها في تلقى الأدب السوداني والإبداع عامة في السودان بوعي لا بأس به بالإنسان السوداني وطابعه ومميزاته وعيوبه وتفكيره ورد فطه وطموحاته المستقبلية كل هذا جعلني في "أمان" من زلق السير ووعاء الرحلة وتكثف الطريق ، وهذا الأمان نفسه يجهتي قلقاً في إنشاد الكمال ووضع المثلي على الطريق الصحيح في تلك المسافة المتحركة والبعد المتزاوية الأطراف ، فالأدب العربي في السودان صيق وعريق، والإبداع الحديث في السودان متفرع ومتشابه الأفضان ووعر المسلك ، لكنني سأحاول جاهداً في أن أضع للقارئ الكريم في أول الطريق ومشارف الدرب رغم قلة الأزد وطول المسفر والله المستعان .

الرواية السودانية ما بعد الطيب صالح

الروائي المالي الطيب صالح ١٩٢٩ -
ب وفاة ١٧ فبراير ٢٠٠٩م صاحب أروع ما
أنتجت القريحة السودانية من قصص وروايات :
عُرم الزين ١٩٦٢م ، موسم الهجرة إلى الشمال
١٩٦٧م ، ضو البيت ١٩٧١م ، مريدو ١٩٧٣م
(جمعها مع بندر شاه في كتاب واحد) والمجموعة
القصصية دومة وديحامد ، ودكة ١٩٦٥م ،
ومنسي ٢٠٠٤م ، سيكون هناك فارق كبير

ومرحلة تاريخية فيما قبل الطيب صالح وبعد ما
لا شك فيه .
تميزت كتابات الراحل المقيم الطيب صالح بالعدوية
والصق والسرّ الديهي الذي لا تلك نفسك أمامه إلا
بمعايشة شخصياته وحوادثه وعالمه القصصي . وقد
جرت الآن مفاضلة وموازنة بين أجمل ما كتبه
الطيب صالح ، فاختر كل واحد منها ما يوافق
مزاجه وثقافته وتذوقه ، فهناك من قال ضو البيت
وهناك من قال مريدو أو دومة وديحامد . ولكني

مولماً بالشعر العربي خاصة شعر المتنبي وشعر الشريف الرضي وغيرهم، وقد كان الطيب صالح رواية للشعر العربي وأحد عشاقه الكبار، وللطيب صالح مقالات في غاية الإبداع كتبها في صحف سودانية ومنها صحيفة "الخرطوم" التي صدرت بالقاهرة من ١٩٩٢م حتى ٢٠٠٢م تقريباً، وكان قد نشر بعض ملامح رواية منفي بها. فالطيب "حكاه" من الدرجة الأولى ويستحوذ صدر مجالس "الونمة" وهذه متعته المحببة الجلوس مع الأصدقاء والمحبين كما تمنى معاوية بن أبي سفيان ذلك على خلافته.

بكل تلك السجاي والمزايا دخل الطيب صالح قلوب العالم من خلال إبداعاته التي تنوح منها روحه الطيبة ونفسه السمعة وأخلاقه العالية وزهده وتواضعه والتحول. وحري بنا أن نعرف بين تاريخ الرواية والقصة القصيرة في السودان قبل مرحلة الطيب صالح. بدأت مرحلة الرواية والقصة القصيرة في السودان بقصة "حكيم القرية" في ١٩٤٧م، وفازت بها الأدبية ملكة النازر محمد ١٩٢٢م-١٩٦٩م. ثم أول رواية سودانية لها أيضاً - الفراخ العريض في ١٩٥٢م. ثم أول مجموعة قصصية قصيرة للأستاذ عثمان علي نور ١٩٢٣م-٢٠٠٣م "غادة القرية"، وهناك رواية "تاجرج" للأديب عثمان محمد هاشم، صدرت في ١٩٤٧م لكنها رواية تاريخية أسطورية شعبية مستمدة من الواقع بهالة شعبية.

يقول د. محمد المهدي بشري: "زمن ليس بالقصير قطعته المرأة السودانية مع الإبداع منذ البدايات الأولى، لم تخرج عن كونها خواطر رومانسية لكائنات مثل أسماء بنت الشامية، وصفيّة الشيع الأمين، وزيلب الفاتح البدوي وغيرهن." (١).

وقد سجل د. عبد المجيد عابدين ١٩١٥م - ١٩٩١م تطور القصة القصيرة السودانية في القرن العشرين بداية من سيد أحمد الأمين وأقصوصته "في سبيل

أقول من الصعب القول إن موسم الهجرة إلى الشمال هي أروع ما كتب أو يندر شاه أو غيرها لأن الطيب صالح تمثل هذه الروايات والقصص مراحل حياته تمثيلاً كاملاً فهو جزء من هذه الإبداعات لا يتجزأ. وإني أعتقد أن كتاباته الأولى عرس الزين ويندر شاه.. تمثل مرحلة شبابه الكتابية، وتمثل رواية منفي مرحلة اكتمال أدوائه الإبداعية وخبرة السنوات في "فكناك" إبداعية جمع بين الرواية الشرقية العربية والسيرة الذاتية بملامحها العامة عند الغرب وليس بالإغراق في الذات والشخص.

المعجب في كتابات الطيب صالح أنه غارق في المحلية السودانية، ويمزج الواقعية بالرومانسية في شخصياته المنتقاة من الطبقات الشعبية بكل طوائفها مع، "أكاهة" على تاريخ الشعوب كما في يندر شاه ومريود وضو البيت مع مزجها بالأسطورة الشعبية والتعامل مع الشخصيات القروية مقطوعة الجذور مثل يندر شاه ومريود وضو البيت، ولعله بهذه الشخصيات الغريبة عن المجتمع السوداني. والأغرب أن قراء الطيب صالح استطاعوا "هضم" رواياته السودانية المخرفة في المحلية خاصة لفته العامة السودانية في بعض الحوارات مما يدل على تمكن الطيب صالح من مخاطبة القراء العرب وغيرهم بهذه البقيرة في الأسلوب والتناول والحبكة والرد "وكمية" الروايات التي لا تعدى ست روايات ومجموعة قصصية، وهذا القصد من قلة أعماله تصب له وليس عليه، لأنها اختيار موقف من إنسان صادق مع نفسه، يتفق ذلك مع فطرته الصروفية وطبيعته الإنسانية المتألمة للحياة والكرن، البعيدة عن زخارف الحياة وبهرجتها، وهو من الزاهدين. ولو كتب الطيب صالح كل ما يعرفه من قصص وروايات مرّت عليه في حياته استمدها من جذاته وأصدقائه وحياته لكتب عشرات الروايات، لكنه فضل أن يكون حاضراً في ذاكرة الأديب العربي بهذه المجموعة المتميزة. والراحل المقوم الطيب صالح مع كتابته للرواية والقصة، فقد كان

إحسان عباس ١٩٢١م - ٢٠٠٣م والأستاذ عباس خضر ١٩١٢م - ١٩٨٧م الأديب المصري المعروف والمدرس بالأقباط الثانوية بالخرطوم في الأربعينيات، ود. محمد النوري ١٩١٧م - ١٩٨٠م، د. عبده بدوي ١٩٢٧م - ٢٠٠٥م، ود. محمد مصطفى هذارة توفي في الثمانينيات وغيرهم في تبني معظم أدباء الستينيات والتفكير والتحليل والتشجيع والحب عليهم في دراسات نقدية رصينة في القصة والشعر والنثر والأدب الشعبي وسائر مناحي الإبداع مما كان له أثره الفعال في إثراء الحياة الثقافية عامة بهذه الكتابات النقدية الرصينة، وهي أزهى عصور الكتابة الأدبية في السودان في الشعر والنثر في النصف الثاني من القرن بمواكبة نقدية خصبة.

ولولا انفتاح السودانيين على البلاد العربية في الكتابة والنشر في صحف ومجلات ودوريات لبنانية ومصرية وخليجية وفي دور النشر بها لما عرف العالم الطيب صالح أو د. عبدالله الطيب ١٩٢١م - ٢٠٠٣م أو الانتاجي يوسف بشير ١٩١٢م - ١٩٣٧م أو محمد سعيد العباسي ١٨٨٠م - ١٩٦٤م أو معاوية نور ١٩٠٩م - ١٩٤١م أو جلي عبد الرحمن ١٩٣١م - ١٩٩٠م ورفاقه من جيله: الفيثوري وتاج السر الحسن ومحيي الدين فارس ١٩٣١م - ٢٠٠٨م، وغيرهم من الشعراء السودانيين والأدباء الذين نشأوا بمصر وانطلقوا منها.

نستخلص مما سبق أن الإبداع السوداني في مراحلها السابقة كان مفتوحاً على الوطن العربي بما يحمله من موروث ثقافي عربي عريق، ونماذج عربي مؤثر صديق والأخذ من الثقافات العالمية بمقدار محسوب ودقيق نسبياً - إن جاز التعبير - فالسودانيون مثمرون بالانتماء على أنفسهم عند بعض، فظهرت طاقات أدبية خلّاقة في الشعر والنثر بكافة أشكال الإبداع المتنوع، أما المرحلة المقبلة فإن عتاشيرها تنبئ بذيول تلك الثقافة العربية والموروث الإفريقي في ثقافات عالية - ولا

المساعدة في نهاية الثلاثينيات، وعرقات محمد عبدالله ١٨٩٢م - ١٩٣٧م صاحب مجلة الفجر وأصوصته "المأمور"، وانعطافاً على "موت دنيا" لمحمد أحمد محبوب ١٩٠٨م - ١٩٧٦م ود. عبد الحليم محمد ١٩٠٨م - حي يرقى مع الله بالصحة وحسن الختام - [لأن "موت دنيا" يمتزج فيها الذاتي أكثر من البناء القصصي (٢).

ونهاية بكتاب الستينيات والسبعينيات التي تطورت على أيديهم شكل ومضمون القصة والرواية السودانية بفضل الطيب صالح وعثمان علي نور ورفاق دربهم، وختاماً بالأجيال الجديدة بشرى الفاضل وسلي الشيوخ ملامة وبثينة خضر مكي وشعراني وغيرهم.

من نافذة القول إن الأديب السوداني النابغة معاوية محمد نور ١٩٠٩م - ١٩٤١م له قصص قصيرة سودانية نشرها في السياسة الأسبوعية بمصر في ١٩٣١. ولاشك أن مرحلة الستينيات كانت أخصب مراحل القصة القصيرة والرواية السودانية: الطيب صالح، علي الملك، أحمد الأمين النشير، الطيب زروق، طه عبد الرحمن، جمال عبد الملك، عصي الحل، سيد أحمد الحارثي، عثمان علي نور صاحب امتياز مجلة القصة القصيرة وغيرهم من الكتاب.

وهناك كتاب مارموا القصة القصيرة والرواية منهم على سبيل المثال لا الحصر د. مختار عجوبة، عبدالله إبراهيم، محمد عبدالله عجمي، عمر الحويج، إبراهيم إسحاق، يوسف خليل وغيرهم، ويقول د. محمد المهدي بشرى: "إن الطيب صالح وإبراهيم إسحاق وابن خلدون قد أعطوا للقصة السودانية مكانة مرموقة في الداخل والخارج لكنهم". يقتدون عذوبة "وقول الطيب صالح، وقد أكتبت الصحافة نشر معظم القصص والروايات السودانية على صدر صفحاتها، وكان لها دورها في ترسيخ أقدام الكتاب من جميع الاتجاهات، وأسهم بعض الأكاديميين العرب في جامعات السودان مثل: د. عبدالمجيد عابدين، ود.

فهي شاعرة تحظى بتقدير جماهيري في السودان وخارجه، وفازت بعدة جوائز من بعض التظاهرات ومنها جائزة أمير الشعراء من تليفزيون أبي ظبي، وأفضل محاور من مهرجان القاهرة لاتحاد الإذاعات وتليفزيونات الدول العربية، وتُرجمت قصائدها إلى الفرنسية والإنجليزية، وتشارك في عدة ملتقيات أدبية في الدول العربية والأوروبية ولها عدة دواوين.

بقي أن أقول إن الراحل المقيم الطيب صالح كان نسيج وحده وكلما أن يجود الزمان بمثله، فقد كان يمتلك كل صفات "القبول" مما جعل الآخرين بعده في مازق حرج منذ أن قدمه للعربية الراحل المقيم رجاء النقاش ١٩٣٥م-٢٠٠٨م (٣) في أولى إبداعاته في مطلع الستينيات، وكتب له مقدمة نقدية لريود ومن قبلها موسم الهجرة إلى الشمال.

عود على بدء، إن حنسي يقول إن دراسة الطيب صالح نقدياً ستأخذ المرحلة المقبلة لمدة زمنية قد تطول وقد تقصر، هذه سمة عربية شرقية من سماتنا الاهتمام بالبدع بعد وفاته، ولكننا "نسبياً" مع الطيب صالح نقول مستشهد المرحلة المقبلة أو المقبل القليل قراءه ودراسة نقدية لأعمال الطيب صالح قريباً على الأقل، وهي على كل حال شيء إيجابي - نسبياً - خير من الإهمال والنسيان التام لبعض الأبناء والمفكرين عامة بعد أن كانوا ملء الأسماع والأبصار.

بقيت إشكالية أخرى أفرزتها "حالة" الطيب صالح، وهو انكفاء على بعضنا البعض بصورة كافية. مازلنا في مصر لانعم شيئاً عن الأدب العربي في موريتانيا مثلاً - إن أقول إرتريا - وكذلك لاتزال إشكالية تواجد المطبعة العربية من كتاب وصحيفة ومجلة ورواية وفيلم وقرص مدمج بصورة إيجابية مؤثرة غير موجودة، مازلنا نهمل التيارات الأدبية في السودان والدول المجاورة، ومازلنا نلاني من نقص الكتاب العربي في مكتباتنا العامة والخاصة، ولاندري ماذا تفعل الاتحادات العربية للأدباء

أقول عربية حياءً - بل الكتابة بعدة لغات أجنبية من إنجليزية وفرنسية وروسية وغيرها كما تتضح في الكتابة النسانية بالذات في الخارج لأدبيات سودانيات كتبن بلغات أجنبية مثل الأدبية ليلى أبو العلا التي أصدرت رواية المترجمة "بالإنجليزية" في التسعينيات، والأديب طارق الطيب الذي يكتب بالألمانية وهو شاعر، والقصص جمال محبوب الذي كتب بالإنجليزية بعض أعماله وهو الآن في برشلونة بإسبانيا ممناً منيعطي للأدب السوداني نافذة نحو العالم - وليس المالية بعد أن أوصلها الطيب صالح للآفاق المالية بترجمة أعماله لعدة لغات أجنبية وفوزه بعدة جوائز عربية ودولية - وقيل إنه كان مرشحاً لقبول وفاته لجائزة نوبل المالية في الأدب - وعلى كل حال هذه ملامح خريطة الأدب العربي في السودان قبل مرحلة الطيب صالح وبعده.

لكنهم سيفقدون "كاريزما" الطيب صالح، وأعتقد أن الشعر في السودان سيمتدح عرشه - بعد أن سلبها الطيب صالح برواياته العالمية - رغم علو كعب كتاب الرواية والقصة القصيرة السودانية المتكئين على ذروة الطيب صالح بعد وفاة شبيب العربية في السودان د. عبدالله الطيب وهو شاعر مشهور ولغوي عضو مجمع اللغة العربية ومؤسس المجمع اللغوي السوداني، الذي يعد أهم قامة شعرية بعد مرحلة التيجاني يوسف بشير ١٩١٢م-١٩٣٧م ومحمد سعيد العباسي ١٨٨٠م-١٩٦٤م في السودان.

لاشك أن العقلية الجماعية في السودان تتحازز إلى فن الشعر بكل أنواعه من الدارج والعامي والفصحى، وهي في الوقت نفسه عقلية ممتازة في السرد والحكي والنسبة وتلقيه، لكنها في حاجة إلى مبدع في قامة الطيب صالح لجذبها إلى مساحة الرواية والقصة القصيرة.

تلوح في الأفق الآن شاعرة سودانية شابة هي المذنية روضة الحاج التي استطاعت أن تعيد عرش القصيدة في السودان في نهاية حياة الطيب صالح،

والصحف والمجلات والأدباء والكتاب !
ولا أدري ماذا تفعل هذه المؤتمرات الدولية
الأدبية والتدورات الثقافية العربية إن لم تناقش
مشكلة تبادل الكتاب العربي فيما بين الدول العربية
ولا أقول مجرد "انتشار" حتى لا تكون هناك
حساسيات اتجاه طرف. نأمل أن نمر من مرحلة
"الانكفاء الذاتي" هذه قلو لا انتفاح الأديب الراحل
المقيم رجاء النقاش على الطيب صالح ومحمود
درويش ومحمد الفهد العيسى غيرهم لما عرفنا هذه
القائمات إلا بعد لأي ومدة زمنية طويلة سلام طيهم
في الخالدين (٤) . ■

والكتاب والمؤسسات الثقافية وما خططها في
"تواجد" الكتاب العربي في المكتبات العامة الوطنية
وهذا أضنع الإيمان ؟ فليكن هناك "إلزام" لكل
مؤلف وكاتب وأديب في أن يضع نسخة من كتابه
في المكتبات الوطنية العربية الـ ٢٤ وذلك إلزاماً
قانونياً لتبادل المعرفة والخبرات بين أبناء الوطن
العربي خاصة، أن الكتابة الورقية تهددها الكتابة
الإلكترونية التي جعلت العالم قرية واحدة، فمن
باب أولى للكتاب والأدباء - الوراقين - نسبة للكتابة
على الورق أن يستيقظوا قليلاً من هذه الغفوة الثقيلة
والنوم الطويل قبل أن يجرفهم طوفان الكتابة
الإلكترونية التي باتت تهدد عروش كبريات

المراجع

- ١ - كتاب في جريدة - ع ١١٧ -
١٣ مايو ٢٠٠٨ م - المقاعد الأمامية
- مختارات من القصة القصيرة في
السودان د. محمد المهدي بشري -
القاهرة.
- ٢ - تاريخ الثقافة العربية في السودان -
د. عبد الجيد عابدين - ط ٢ دار
الثقافة - ١٩٦٧ بيروت.
- ٣ - أدباء في القنمة - رجاء النقاش -
كتابات نقدية - ١٣٤ - الهيئة العامة
لتصور الثقافة - مايو ٢٠٠٣ م -
القاهرة.
- ٤ - قاموس الأدب العربي الحديث -
إعداد وتحرير د. حمدي السكوت -
ط ١ - دار الشروق ٢٠٠٧ م -
القاهرة.
- ٥ - كتابات سودانية - ج ٦ سوبير
١٩٩٥ م مركز الدراسات السودانية
- د. حيدر إبراهيم - القاهرة.

الملف السابع

المتغيرات الإجتماعية وأثرها على الشكل الروائي

- المتغيرات الإجتماعية التي أحدثتها ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر...
- التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص الأدبي تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها حتى الآن ...

المتغيرات الاجتماعية التي أحدثتها ثورة يولية ١٩٥٢ في مصر

د. عاصم الدسوقي

كان تنظيم الضباط الأحرار الذي استولى على الحكم في مصر ليلة الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ أحد التشكيلات السياسية السرية التي كانت تسمى لتغيير الأوضاع. وكان هؤلاء الضباط من مختلف شرائح الطبقة الوسطى، ولهذا كانوا أكثر إحساساً بحقيقة مشكلات الجماهير ومطالبهم. وعند استيلائهم على السلطة كان المواقف السياسي في البلاد مضطرباً غاية الاضطراب منذ حريق القاهرة يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ المعروف بيوم السبت الأسود، إذ تعاقب على الحكم أربعة رؤساء حكومة خلال أقل من ستة أشهر (علي ماهر/ نجيب الهلالي/ حسين سري/ الهلالي مرة ثانية)، وكل منها تركت الحكم في أسوأ حال مما تسلمته.

الإصلاح الزراعي يلزم كل حزب بإيداع أمواله في البنوك ويحظر على رئيسه وعلى أي عضو من أعضاء مجلس إدارته عضوية مجلس إدارة أي شركة من الشركات المساهمة التي تملك لها الحكومة مزايا خاصة، والمنعزى لإبعاد الأحزاب عن السيطرة على الأداة الحكومية. وتقرر أن تجري الانتخابات خلال فبراير من العام التالي (١٩٥٢) بحيث تكون الأحزاب قد ظهرت صفرها. وتمهيدا لذلك أعلن في ١٠ ديسمبر ١٩٥٢ سقوط دستور ١٩٢٢ الذي يمثل الأساس القانوني للسلطات التشريعية والقضائية والتفديرية، وكان إلغائه يعني سقوط شرعية النظام الملكي. وبعد حوالي شهر من إعلان سقوط دستور ١٩٢٢

وبمنذ البداية اتجه الثوار للتخلص من الأحزاب السياسية القائمة، ففي آخر يوليو وبعد أسبوع واحد فقط من الاستيلاء على السلطة دعا مجلس قيادة الثورة الأحزاب لكي تظهر صفوفها وأن يعان كل منها برنامجا واضح المعالم. ثم حمل على ماهر الذي استوزره الضباط رئيسا للحكومة على الأحزاب وقال إنها ركيزة للتدخل الأجنبي بدلا من أن تكون ركيزة للوحدة، وإن الخصومة الحزبية وصلت إلى حد الجريمة، وإن الحياة البرلمانية إن تتطهر إلا بتطهير الأحزاب (١٠ أغسطس).

ومر عان ما صدر قانون تنظيم الأحزاب في ٩ سبتمبر ١٩٥٢ في نفس يوم صدور قانون

على الإيرادات العامة بالنسبة للثروات العليا، وعلى الأرباح التجارية والصناعية والمهن الحرة، وفرضت ضريبة على التراكات (١٩٥٢/٨/١٨). وقد استهدفت تلك التشريعات الحد من الدخول الكبيرة وعلى طريق تقليل الفوارق الطبقة في المجتمع.

وفي ٩ سبتمبر (١٩٥٢) صدر قانون الإصلاح الزراعي لتجريد كبار ملاك الأراضي الزراعية من سلاح قوتهم السياسية وضبط علاقات الإيجار. وكانت أوضاع الملكية الزراعية في مصر سببا رئيسيا ليؤم الفلاحين في مصر وهم الأغلبية العظمى من المصريين، ففى ضربة الإصلاح الزراعي كان المالكون أكثر من ٢٠٠ فدان أقل من ٩١٪ من إجمالي عدد ملاك الأراضي الزراعية ويملكون ٢٠٪ من إجمالي مساحة الأرض الزراعية على حين بلغت نسبة الذين يملكون أقل من خمسة فدادين ٩٤,٣٪ بنسبة ٣٥٪ من إجمالي المساحة. أما نسبة الـ ٣٥٪ الباقية من جملة مساحة الأرض الزراعية فوزعت بين ملكيات أقل من ٢٠٠ فدان إلى أكثر من خمسة فدادين وتبلغ نسبته ٥,٦٪. أما عدد الأسر المعتمدة في الريف فكان في ازدياد ملحوظ ففي عام ١٩٢٩ كانت نسبته ٢٤٪ ارتفعت في عام ١٩٣٩ إلى ٣٨٪ ثم إلى ٤٤٪ عام ١٩٥٠. وعلى هذا استهدف القانون تعديل ميزان ملكية الأرض بتوزيع الأرض الزائدة على حد الملكية على صغار

المستأجرين وصغار الملاك لأقل من خمسة فدادين. وكانت أولوية التوزيع لمن يزرع الأرض فعلا سواء بالإيجار أو بالزراعة، يليه صاحب الأسرة الأكثر عددا في القرية، ثم يليه الأقل مالا من أهل القرية، وأخيرا لغير أهل القرية (المادة التاسعة من القانون رقم ١٧٨ لسنة ١٩٥٢).

أما تحديد مساحة الأرض التي توزع على المنتفع وأسرته بخمسة فدادين ولا تقل عن فدانين فقد تم على أساس أن ما تحتاجه الأسرة الريفية المكونة من سبعة أفراد (متوسط الأسرة في الريف عموما) كحد

تشكلت لجنة لوضع دستور جديد (١٢ يناير ١٩٥٢) ضمت ممثلين عن الأحزاب السياسية الرئيسية القائمة، وكذا الإخوان المسلمون، وأعضاء من الذين اشتركوا في وضع دستور ١٩٢٣ وكانوا لا يزالون على قيد الحياة. ويؤكد هذا التنوع في تشكيل اللجنة حرص الضباط على استمرار الحياة البرلمانية شريطة أن تظهر الأحزاب صفوفها. ولما لم تستجب الأحزاب لنداء التطهير رغم تمثيلها في لجنة وضع الدستور الجديد، وأكد عبد الناصر من اتصال بعضها بسفارات أجنبية لإعادة البلاد إلى ما كانت عليه، قررت حكومة الثورة حل جميع الأحزاب (١٨ يناير ١٩٥٣).

وأعلن مجلس قيادة الثورة تشكيل تنظيم سياسي جديد باسم "هيئة التحرير" يضم القوى الوطنية صاحبة الصلحة في الوضع الجديد ويستبعد من صفوفه كل من ارتكب جريمة في حق الوطن، وكل من عاون أجنبيا للإضرار بالبلاد، وكل من استغل نفوذه للإثراء على حساب الشعب، وكل من ثبت اشتراكه في إفساد الحياة السياسية. ومنذ ذلك التاريخ تحدد من هو "الشعب" ومن هم "أعداء الشعب". وظلت قاعدة استبعاد مثل هذه العناصر قائمة في كل التنظيمات السياسية التي تشكلت بعد هيئة التحرير (الاتحاد القومي، والاتحاد الاشتراكي العربي)، وكذا في الهيئة التشريعية (مجلس الأمة) حسب ما ترضه ظروف التحول من فرز للقوى أولا بأول.

وعلى هذا فإن كل الإجراءات التي قام بها ضباط يوليو كانت ضد "أعداء الشعب" أولئك كما تم تحديدهم وفي الوقت نفسه لصالح "الشعب" وذلك بإبعاد عناصر الحكم زمن النظام الملكي من ساحة الثوار، ويهدف تقليل الفوارق بين الطبقات الاجتماعية، وتنظيم شأن الطبقة الوسطى، وإنهاض العمال والفلاحين من كبوتهم التاريخية. ونتيجة لذلك تقرر في ١٢ أغسطس ١٩٥٢ فرض ضريبة ١٠٪ على المبالغ والتحويلات المرخص بها للمسافر إلى الخارج. كما تقرر زيادة الضريبة

يستطيع أن يعوض خسارته في محصول بمكسب من محصول آخر حسب مقتضى الحال .
والحقيقة أنه بفعل الإصلاح الزراعي انقلبت الأوضاع الاقتصادية-الاجتماعية في الريف فقد زادت مساحة الأراضي المزروعة حوالي مليوني فدان نتيجة عمليات الاستصلاح وخاصة بعد إقامة المد العالي . كما أتاحت الجمعيات التعاونية الزراعية فرصة أوسع لصغار الفلاحين ومتوسطي الملاك للإفادة من الخدمات التعاونية بشكل أكبر وخاصة في مجال تسويق الحاصلات الزراعية ، ولو أن تصرفات خريبي الزمة من الموظفين وضعفهم أمام أغنياء الريف أساء إلى قانون الإصلاح الزراعي وأظهر الدولة بمظهر العاجز . كما حدث تغير ملحوظ في خريطة المحاصيل الزراعية فزادت باستمرار مساحة المحاصيل النقدية والتجارية مثل الخضراوات والفواكه والأعشاب الطبية والزهو وغيرها وتراجعت المحاصيل التقليدية .

وإذا كان الإصلاح الزراعي استهدف إنهاء مصغار الفلاحين والمستأجرين وعمال الزراعة من كبتهم التاريخية فإن حكومة الثورة اهتمت اهتماماً موازياً بأبناء الفلاحين من عمال الورش والمصانع حيث تقرر في ديسمبر ١٩٥٢ إلغاء الفصل التصني للعمال وكان أصحاب المصانع يمارسونه دون حسيب أو رقيب بحيث لم يكن العامل يأمن على غده . كما تقرر إنشاء صندوق للتأمين للعمال وآخر للاندثار (٢١ أغسطس ١٩٥٥) تحول إلى مؤسسة للتأمين ضد الشفوخة والوقاة والعجز وأمراض المهنة والبطالة والمرض بشكل عام . كما نظم القانون التعويض عن إصابة العمل (١٨ ديسمبر ١٩٥٨) ثم صدر قانون جديد للعمل (٥ إبريل ١٩٥٩) . كما تقرر من قبل وفي ١٧ سبتمبر ١٩٥٢ تخفيض إيجارات المساكن ١٥٪ للثلاثي التي أنشئت منذ أول يناير ١٩٤٤ . وقد قصد به التيسير على عمال المدن والحرفيين والموظفين نظراً لانخفاض الأجور والمرتبات .

أدنى لمواجهة متطلبات المعيشة ١١٦ جنيتها في العام بأسعار عام ١٩٥٢ وأن إيراد خمسة فدادين في الظروف العادية آنذاك يبلغ ١٢٠ جنيتها منويا . وإذا فإن الأسرة في الريف تحتاج إلى خمسة فدادين لتعيش بارتياح على إيرادها .
وبفعل سياسات الإصلاح الزراعي انخفضت نسبة الأسر المعتمدة في الريف من ٤٤٪ عام ١٩٥٠ من إجمالي عدد أسر الريف كما سبقت الإشارة إلى ٣٠٪ عام ١٩٦١ ثم إلى ٢٨٪ عام ١٩٦٥ بفعل القانون الثاني للإصلاح الزراعي الذي صدر في يولية ١٩٦١ وحدد الملكية الفردية بمائة فدان . وفي يوليو ١٩٦٩ صدر القانون الثالث للإصلاح الزراعي بتحديد الملكية بخمسين فداناً لل فرد لكن لم يتم تنفيذه ، لأن إدارة الاستيلاء بوزارة الإصلاح الزراعي لم تنقته من حصر أسماء الذين سيخضعون لهذا القانون إلا في عام ١٩٧٤ وكان عبد الناصر قد رحل بعد سنة من صدور القانون وتوقفت سياسات الإصلاح الزراعي ومن ثم عادت نسبة الأسر المعتمدة في الريف إلى الارتفاع في مطلع السبعينيات فبلغت ٣٣٪ . كما لم يصدر قانون بإلغاء تجارة الجملة كان عبد الناصر قد اقترحه في ١٩٦٩ للقضاء على ارتفاع الأسعار التي يتسبب فيها تاجر الجملة وهو الوسيط بين المنتج وبين تاجر التجزئة في السوق .
ولقد كان لتحديد إيجار الأرض الزراعية بسبعة أمثال الضريبة (٢١ جنيتها للفدان) ، وتحديد المزارعة/المشاركة بنصف المحصول تأثيره الكبير على الانتعاش الاقتصادي لصغار المستأجرين إذ تمكنوا من الانتفاع الحقيقي بجزء من ناتج قوة عملهم لينفقوه على احتياجاتهم الاجتماعية وكان قبل ذلك يذهب إلى جيب المالك؛ حيث كان إيجار الفدان قبل الإصلاح الزراعي يتراوح بين ٢٥-٦٠ جنيتها للفدان الواحد . كذلك ضمن القانون للمستأجر عدم الطرد من الأرض التي يزرعها طالما أنه يدفع الإيجار ، وضمن له مدة إيجار لا تقل عن ثلاث سنوات حد أدنى تماشياً مع الدورة الزراعية ، حيث

المنقولة لمدة سبع سنوات إذا كان غرضها إنشاء مشروع يدعم الاقتصاد القومي في الصناعة أو التعدين أو القوى المحركة (قانون رقم ٤٣ لسنة ١٩٥٣). وفي إطار سياسة التشجيع تم تخفيض الرسوم الجمركية على استيراد الآلات والمواد الخام وإلغاء بعضها، وزايدتها على المواد الكيماوية والمصنوعات التي لها نظير في البلاد حماية للصناعة الوطنية.

وإلى جانب المجلس الدائم للتنمية الإنتاج القومي تقرر إنشاء مجلس دائم للخدمات العامة (١٧ أكتوبر ١٩٥٣) لوضع الخطط الرئيسية للتعليم والصحة والعمارة ومقتضاها تكونت الوحدات الممثلة في الريف والأحياء الشعبية.. وبدأ تشجيع البحث العلمي لتسند إليه سياسة الدولة حيث أنشئ المعهد القومي للبحوث (١٩٥٣) تحول إلى المركز القومي (١٩٥٥) وأنشئت مؤسسة الطاقة الذرية عام ١٩٦٠ نجحت في ١٩٦١ في إنشاء أول مفاعل نووي لإنتاج النظائر المشعة. كما أنشئت عدة معاهد نوعية للبحث العلمي: معهد بحوث الصحراء، ومعهد علوم البحار والمصايد، ومعهد بحوث البناء، ومعهد الأرصاد. ومن نتائج هذه الدراسات كان مشروع الوادي الجديد الموازي للوادي الحالي وذلك بإصلاح الأراضي البور الممتدة من منخفض القطارة غرب النيل إلى جنوبى أسوان ومساحته عشرة ملايين فدان، وكذا مصانع الحديد بحلول وسلسلة المصانع الحربية ومجمع الألومنيوم بأسوط.

وبفضل تنفيذ الاستيراد وتخفيض رسوم التصدير على غالبية السلع وفتح أسواق في بلاد مختلفة تحسن الميزان التجاري وكان العجز فيه عام ١٩٥٢ قد بلغ ٧٢ مليون جنيه انخفض في ١٩٥٣ إلى ٣٧ مليون جنيه وإلى عشرين مليون وستمائة ألف جنيه في عام ١٩٥٤ ثم ارتفع عام ١٩٥٥ إلى ٤١ مليوناً وثلاثمائة ألف جنيه بسبب زيادة استيراد أدوات الإنتاج كالعدد والآلات والأنوال والعدادات الكهربائية وأدوات البناء، ثم ارتفع في عام ١٩٥٦

ثم بدأت حكومة الثورة توجه أنظارها إلى الإنتاج والخدمات بما يهدف إلى إنعاش الوضع الاقتصادي وتقويته وتحسين الأوضاع الاجتماعية فتم إنشاء المجلس الدائم للتنمية الإنتاج القومي (١٢ أكتوبر ١٩٥٢) ومهمته بحث المشروعات التي تتعلق بالتنمية زراعياً وصناعياً وتجارياً. وفي نوفمبر ١٩٥٢ تقرر تعطيل بورصة عقود القطن بالإسكندرية على أن تتولى الحكومة شراء القطن وبيعه لحسابها وترد لنتيجة ما قد تحصل عليه من أرباح بهدف القضاء على وكالات القطن التي تقوم مقام تاجر الجملة ويحقق أصحابها أرباحاً دون عرق. وكان التلاعب بأسعار القطن والمضاربة عليه قد بلغ مبلغاً عام ١٩٥١ آثار الرأي العام زمن حكومة الوفد الأخيرة (١٩٥٠-١٩٥٢) الأمر الذي جعل مصطفى النحاس رئيس الحكومة يعلن أنه لا يملك من القطن سوى مرتبة سريرة في محاولة لثبوتة ساحة كبار التجار في حكومته وكذا أصحابه من تهمة التلاعب بالبورصة. ثم أعيد افتتاح البورصة في سبتمبر ١٩٥٥ بسياسة جديدة تضمن حداً أدنى للأسعار.

وفي الوقت نفسه عكفت حكومة الثورة على اجتذاب رأس المال الأجنبي للمساهمة في عمليات التنمية الشاملة وليس فقط في مجال الخدمات ولتوفير فرص عمل للمصريين، فقرر بالقانون رقم ١٢٠ لسنة ١٩٥٢ تخفيض نسبة رأس المال المخصص للمصريين في الشركات إلى ٤٩٪ بدلا من ٥١٪ كما كان الحال منذ ١٩٤٧. وأكثر من هذا تقرر السماح بإعادة تحويل رأس المال الأجنبي إلى الخارج في حدود ٢٠٪ سنوياً من قيمته بعد خمس سنوات من تاريخ وروده. كما أجاز لصاحب المال أن يطلب إعادة تحويله بالكامل إلى الخارج إذا حالت دون استثماره صعوبات عميلة (٢ إبريل ١٩٥٣).

كما تم تشجيع رأس المال المصري للمساهمة أيضاً في التنمية وتوسيع فرص العمل حين تقرر جواز إعفاء الشركات المساهمة وشركات التوصية من الضرائب على الأرباح التجارية والصناعية والقيم

جنيه، وبلغت ودائع المصريين فيها من ١٠٠-٧٠ مليون جنيه. ثم تلا ذلك تمصير شركات التأمين وكان عددها ١٣٥ شركة حسب إحصاء ١٩٥٤ منها ١٢٣ شركة غير مصرية تملك عشرين مليون جنيه من مجموع أصول شركات التأمين وقدرها ٣٨ مليون جنيه. كما تم تمصير الوكالات التجارية وقصرها على المصريين أفراداً أو شركات مساهمة تكون أسهمها للمصريين. كما تقرر أن تكون اللغة العربية لغة جميع العقود والسجلات والمحاضر والمكاتبات وتقرير الخالف من ١٠-٢٠٠ جنيه (١٠ فبراير ١٩٥٧).

وبدأت وزارة الصناعة عملها بإحياء المشروعات التي كانت معطلة في الأدرج ومن ذلك توليد الكهرباء من خزان أسوان، وكان التفكير فيه قد بد أعوام ١٩١٢ و ١٩٣٢ وعام ١٩٤٥ ثم توقف؛ وصناعة الحديد والصلب وظهرت فكرته عام ١٩٣٢ وتألقت لجنة لدراسة عام ١٩٣٦ ثم توقف. العمل عند هذا الحد، ثم أحيته حكومة الثورة عام ١٩٥٤ وتأسست لهذا الغرض شركة الحديد والصلب برأس مال ستة ملايين جنيه وربع زاد إلى ١٩ مليوناً في ١٩٥٧ واشتركت الحكومة في رأس مال الشركة بمليونى جنيه ومجلس تنمية الإنتاج القومي بمليون.

وكان لهذا الدور الاقتصادى للدولة نتائج ملحوظة ففي تقرير لخطمة العمل الدولية عام ١٩٥٩ أثبت أن الدخل القبطى للعامل المصرى ارتفع بنسبة ٢١٪ وفي عام ١٩٦٠ احتلت مصر المرتبة الثالثة في المؤتمر العلمى العالمى الذى نظمته الأمم المتحدة بالنسبة لعدد الأبحاث العلمية التى تقدم بها علماءها ونوقشت في المؤتمر.

ثم انتهت قيادة الثورة إلى أن الرأسماليين المصريين أحجموا عن الاستثمار في الصناعات الثقيلة المطلوبة للتنمية وظلوا يبحثون عن الربح السريع من خلال مشروعات الخدمات والإنتاج الخفيف، ومن ثم كانت قرارات تأميم جميع وسائل الإنتاج الكبيره في يوليو ١٩٦١ وإقامة القطاع العام للقيام

إلى ٤٢ مليوناً وثمانمائة ألف جنيه ثم انخفض ثانية في ١٩٥٧ إلى أحد عشر مليوناً وهو أقل عجز منذ عام ١٩٤١.

ورغم أن تأميم قناة السويس (٢٦ يوليو ١٩٥٦) لم يكن جزءاً من خطة عامة للتأميم بل كان كنه هو معروف وسيلة لتوفير أموال لتمويل بناء المد العالى يعد أن سحب البنك الدولى للإنشاء والتعمير وكذا بريطانيا والولايات المتحدة ما قدموه من عروض للتمويل، إلا أن موقف المتنفعين من قناة السويس ضد سيادة مصر أظهر بشاعة رأس المال فى الاستغلال والسيطرة، وكشف عن الدور الحقيقى للأجانب فى انمصاص دماء المصريين، ومن هنا قرر عبد الناصر أن تقوم الدولة بكامل الدور الاقتصادى فى الاستثمار.

وكانت البداية فرض الحراسة على المؤسسات الإنجليزية والفرنسية وعددها ١٥٠٠ مؤسسة من بنوك وشركات تأمين وبنوك وتعيين فى أعقاب العدوان الثلاثى في أكتوبر-نوفمبر ١٩٥٦ وتأسست وزارة الصناعة لتوجيه شئون التصنيع واستغلال الثروة المعدنية. وبعد انسحاب القوات الهندية فى ٢٢ ديسمبر ١٩٥٦ تم إنشاء مجلس التخطيط الأعلى (١٣ يناير ١٩٥٧) ليتولى تحديد الأهداف الاقتصادية والاجتماعية للدولة وإقرار خطط التنمية فى مراحلها المختلفة، تفرعت منه لجنة التخطيط القومى لإعداد الخطة العامة للتنمية، ثم أدمج فيها كل من مجلس تنمية الإنتاج القومى (الذى تأسس ١٢ أكتوبر ١٩٥٢) ومجلس الخدمات العامة (الذى تأسس فى ١٧ أكتوبر ١٩٥٣).

ومع قرار إنشاء مجلس التخطيط الأعلى (١٣ يناير ١٩٥٧) تم إنشاء المؤسسة الاقتصادية للإشراف على المؤسسات المومة. وفى اليوم التالى لإنشاء هذه المؤسسة تقرر تمصير البنوك (١٤ يناير) وكان رأسمال هذه البنوك فى آخر ديسمبر ١٩٥٦ مثلالا يزيد على ٢٠٠ مليون جنيه ومع ذلك كانت تتحكم فى نحو مائة مليون جنيه مصرى من جملة ودائع البنوك التجارية التى تزيد قليلا على ١٩٥ مليون

الاستقلال مصونا.

وعلى هذا كانت منتصف الستينيات قمة إنجازات ثورة يوليو الداخلية، فقد بدأ التماسك الاجتماعي يأخذ مجراه بفضل سياسة تدريب الفوارق الطبقية. فمع تأسيس القطاع العام تمتع العمال بعضوية مجالس إدارة الشركات، وكان هذا مكسبا له أهميته حيث أصبح للعمال دور في تقرير أمور الشركة التي يعملون فيها. ولم تمر هذه الخطوة بسهولة إذ أن رؤساء مجالس الإدارات لم يرحبوا كثيرا بجلوس العمال إلى جوارهم، كما أن بعض العمال أخذتهم الرهبة من عضوية المجلس ولم يستطيعوا إلا أن يحافظوا على رغبات المجلس الذي تكونت أغلبيته من غير العمال.

ومن ناحية أخرى اشتهرت الستينيات بالتوازن بين الأجور والأسعار حيث كانت قبضة الدولة شديدة في مراقبة الأسعار، والأجور، ولم تكن الفوارق الاجتماعية حادة بفعل تكافؤ الفرس. وتمتع العمال بعضوية التنظيم السياسي في مختلف مستوياته وفي الهيئة التشريعية (مجلس الأمة) حيث تحدث لهم وللنواب ٥٠٪ من المقاعد. وأصبحت النقابات العمالية سندا قويا للحكومة كنتيجة مباشرة لما أولته القيادة السياسية من رعاية للعمال، وكان من مظاهر تلك الرعاية اختيار شخصيات نقابية لتولي وزارة العمل (أنور سلامة، وأحمد فهمي).

كما بدأت إجراءات الثورة تؤكد على حقوق المواطنة التي تشمل كل المصريين على اختلاف عقائدهم الدينية، وبمعنى آخر تدوير "الفوارق الدينية" التي لها ظلال اجتماعية. وفي هذا الشأن تم إلغاء الحاكم الشرعية والمجالس المليية (٢١ سبتمبر ١٩٥٥) وإحالة اختصاصاتها ودعوى الأحوال الشخصية والوقف إلى الحاكم الوطنية (اعتبارا من أول يناير ١٩٥٦). وكان إلغاء الوقف الأهلي من قبل (١٤ سبتمبر ١٩٥٢) أملا عند المفكرين الإصلاحيين على أساس أن الأعيان الموقوفة تحول دون تداولها واستثمارها اقتصاديا، بل كان وجودها مثار سخريه الأعمال الدرامية (راجع على

بالمشروعات التي يتردد رأس المال الخاص في إقامتها. وقد استوعب القطاع العام الأعمال المتزايدة من خريجي الجامعات وحملة المؤهلات المتوسطة مما كان له أثره على الاستقرار الاجتماعي. وتجدد الإشارة في هذا الخصوص إلى أن خريجي الجامعات المتعطلين عن العمل بلغوا في ١٩٦١ تسعة آلاف في كليات الآداب والتجارة والحقوق والعلوم والزراعة فتم تعيينهم في وحدات القطاع العام ابتداء من آخر عام ١٩٦١. وأخذت الدولة مسئولية تعيين الخريجين في كافة الوظائف في الدولة فحدث استقرار اجتماعي وتكونت أسر جديدة. ولم يكن القطاع العام يستهدف الربح وإنما كان يستهدف منع الاستغلال الرأسمالي؛ ولهذا كانت السلة تقدم للمستهلك بتكلفتها تقريبا ولو كان يستهدف الربح لكان من السهل تسعير منتجاته تسعيرا رأسماليا.

وسجل الإحصاءات في إبريل ١٩٦٢: أي بعد حوالي عشرة أشهر من التأميم زيادة قدرها ٩,٢٪ في إنتاج الشركات المومة. ويقرر ميثاق العمل الوطني في يوليو ١٩٦٢ تحويل المجتمع الرأسمالي في مصر إلى مجتمع اشتراكي خلال ثماني سنوات وفي ذلك قال عبد الناصر: "إن الميثاق لا يتضمن شروطا متصلة صامدة ولا يجب أن يتحول إلى عائق بل هو في أيدينا أداة لتحقيق التقدم الاجتماعي". وأعلن في يوليو ١٩٦٢ أن التعليم سيكون مجانيا في جميع المراحل تماشيا مع مبدأ تكافؤ الفرص أمام الجميع، وكل إنسان بعد ذلك حسب قدرته الذهنية، ذلك أن التعليم في النظام الرأسمالي لا يسمح قط إلا للأغنياء بمواصلة التعليم واكتساب الخبرات المعقدة.

وفي أول مايو ١٩٦٥ أعلن جمال عبد الناصر أن الخطة الخمسية الثانية سوف تبدأ في يوليو وتستهدف الصناعة الثقيلة والادخار، وهذا معناه زيادة الإنتاج وتوفير النفقات لإنهاء استيراد المستلزمات الأساسية للإنتاج وتشجيع التصدير حتى يصبح الميزان التجاري في صالح الدولة ويصبح

هي الحاكمة. وفي هذه العلاقة الأتية في إطار الجماعة تأتي في القمة علاقة الأسرة الصغيرة أو العائلة المقدة، حيث يشعر الفرد داخلها بالأمان والقوة ويستند إليها عند المواجهة.

ولعل هذا التكوين الثقافي يفسر لنا ظهور الشركة "العائلية" في اقتصاديات مصر منذ مطلع القرن العشرين وحتى التأميمات الكبرى في عام ١٩٦١ سواء كانت شركة أسرة صغيرة تقوم على الزوج والزوجة والأولاد، أو شركة العائلة الممتدة التي تضم أبناء العم والخال... إلخ. وموصف أذكر بعض الشركات التي تكونت خلال تلك الفترة على سبيل المثال وليس الحصر:

- عائلة عيود باشا كانت تمتلك وتدير شركات: النيل للتأمينات، والبنك المصري للتوظيف الأموال، والشركة المصرية للأسمدة والصناعات الكيماوية، وفنادق الوجه القبلي، وشركة بواخر البورصة الخديوية.

- عائلة علي أمين وهي كانت تمتلك وتدير شركات: الإسكندرية للتأمين، ومكابس الإسكندرية، الإسكندرية التجارية، الإسكندرية للتأمين على الحياة، وشركة النصر لصناعة الأفلام ومنتجات الجرافيت.

- عائلة دوس باشا امتلكت وأدارت شركات: الفزل والنسيج والتريكو، والنصر لمنتجات الجرافيت، والتأمين الأهلية المصرية، وشركة شبرد للفنادق المصرية.

- عائلة محمد أحمد العبد امتلكت وأدارت شركات: المساهمة المصرية للمقاولات، والنيل العامة لأتوبيس القنال وجنوب الدقا، والإسكندرية التجارية، وشركة التبادل التجاري. ثم توقف هذا النوع من الشركات بعد تأميمات الستينيات وتحديد دور القطاع الخاص في الإنتاج، وتجمد عند الحدود التي كانت عليه عند مطلع الستينيات. ثم تغير الموقف مع سياسة الانفتاح الاقتصادي في مطلع سبعينيات القرن الماضي وصدر قانون استثمار رأس المال العربي

سبيل المثال أفلام نجيب الريحاني ومسرحياته). وفي هذا الإطار قررت حكومة الثورة إعمال مبدأ تكافؤ الفرص في التقدم للوظائف من خلال ديوان الموظفين، ومبدأ الأقدمية المطلقة في الترقية للوظائف الأعلى ودون تفرقة دينية أو نوحية بين المرأة والرجل فيما عدا الوظائف القيادية العليا فيتم شغلها بالاقتدار. وتم إلغاء كثير من المدارس التبشيرية والأجنبية وإخضاع الباقي لرقابة الدولة، وتحقيق قدر كبير من المساواة في فرص التعليم والعمل بالتوسع في مجانية التعليم الذي أصبح مجانيا تماما في ١٩٦٢. وتنظيم الالتحاق بالجامعة عن طريق مكتب التنسيق على أساس مجموع الدرجات في الثانوية العامة.

ولقد أدت تلك الإجراءات إلى انتماش الطبقة الوسطى في مصر تلك التي تتكون من الموظفين والفنيين والخبراء بمختلف مستوياتهم الوظيفية وهم أبناء العمال الفلاحين. ولهذا فإن أبناء هذه الطبقة لم يدخلوا في صراع مع حكومة الستينيات بل لقد كانوا يشعرون بالولاء والامتنان لها، رغم أن بعض أفراد هذه الطبقة التي أتاحت لها فرص الثراء من خلال ثغرات القوانين والتعاملات المالية كانت شريحة عليا داخل الطبقة سرعان ما دلفت منها إلى الطبقة العليا وأغلقت الباب وراءها وسعدت بما حققته لنفسها من غنائم ومكانة اجتماعية وتكررت للطبقة الوسطى التي وفدت منها.

وإذا كان كبار ملاك الأراضي الزراعية يمثلون الطبقة الاجتماعية الرئيسية في مصر منذ بدأت الملكية القانونية للأرض الزراعية (١٨٧١) إلا أنهم لم يدخلوا مجال النشاط التجاري والصناعي الكبير ذلك أن هذا المجال الرأسمالي يحتاج إلى نوع من المغامرة والمخاطرة وهو سلوك لم يعتادوا عليه، ومن فكر منهم في ولوج باب الاستثمار الرأسمالي لم يدخله منفردا وإنما دخله وسط جماعة (تأمل كيفية إنشائها بنك مصر ١٩٢٠ من إسهامات عددا بأس به من أولئك الملاك). وكانت العلاقات الأتية العائلية والقبلية وتيسر العلاقات الرأسمالية

النواة). وقد يتسع مفهوم العائلة ليشمل الإخوة والأخوات وأخوات الزوجة وبعض الأقارب والأصهار. وقد تقوم شركة العائلة بالذخول في شركة عائلة أخرى لتوسيع مجال الاستثمار. ومن هذا النوع شركات رشاد عثمان التي أسسها وأدارها هو وزوجته وأبنائه وبناته الستة؛ وشركات توفيق عبد الحى التي أدارها هو وزوجته وبقيقه وصهره؛ وشركات عصمت السادات التي أدارها هو وزوجته وأبنائه الخمسة عشر.

ولنلاحظ أن كثيراً من شركات العائلة التي تكونت في إطار قانون ١٩٧٧ كانت شركات مغلقة على أصحابها، على حين أن الشركات الخاصة التي كانت تتكون في ظل نظام "الرأسمالية الوطنية" زمن التأميمات كانت تطرح حصة من أسهمها للتداول بين الجمهور لمن يرغب في الشراء ويقدر عليه، وكانت تعرف باسم شركات التضامن أو شركات التوصية البسيطة. ولكن بعد إعفاءات وامتيازات قانون ١٩٧٧ قامت العائلات بتأسيس شركات مساهمة مغلقة أى دون أن تطرح حصة من رأس المال للاكتتاب العام.

وكانت أول شركة عائلية مغلقة تكونت في الخامس من ديسمبر ١٩٧٨ وهى شركة منتصر للمقاولات من الأب والأبناء. وتوالى تكوين هذا النوع من الشركات ومن نماذجها: شركة الشرق الأوسط للإنشاءات (ميدكو) لصاحبها غالب وصفي شمشاعة وزوجته ملك هانم الصوراني والأبناء؛ والشركة المصرية للإسكان (برج النهضة) لصاحبها محمد أحمد إبراهيم وأولاده؛ وشركة النيل للإسكان لصاحبها يوسف على يوسف توبة وزوجته وأولاده؛ وشركة فور-إم للاستثمار والإدارة لصاحبها محمد محمود حسن وعائلته.

وهناك نوع آخر من الشركات الخاصة تقوم على ما يعرف بالشراكة الدائمة يجعلها أقرب إلى مفهوم شركة العائلة ومن ذلك النوع الشراكة بين ميشيل باخوم وأحمد ومحرم، وبين عبد العزيز حجازى وعادل طالب أغا، وبين ممدحت التونسى وإبراهيم أبو

والأجنبي رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤ الذى قضى بتوفير كافة الضمانات لنشاط رأس المال الأجنبي الغربى الأوروبى - الأمريكى، وأيضاً رأس المال القادم من البلاد العربية وخاصة من دول النفط. قلما طالب بعض الرأسماليين المصريين بتعظيم هذه الضمانات عليهم، وعدم قصرها على الأجانب - والعرب ويأن لهم حقية فى التمتع بالامتيازات نصها، صدرت التمديدات اللازمة بالقانون رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٧.

وعندما صدر هذا القانون كان قد مضى على التأميمات الكبرى حوالى ثلاث عشرة سنة، وهذا يعنى فيما يعنى أن رأس المال الخاص لم يمت نهايته فى مصر برغم التأميم، وكل ما هنالك أنه كان يعمل تحت قيادة القطاع العام، ويخضع لسياسة الأجور العامة فى الدولة وساعات العمل والأسعار. . . إلخ، ومن هنا كان مصطلح "الرأسمالية الوطنية" الذى كان يعبر عن تلك المرحلة. فمن المعروف أن التسمية الممركت لأصحابها ليدروها بمعرفتهم. فظل مفهوم الإدارة العائلية قائماً كما كان، وكل ما حدث هو تغيير لافتة الإدارة من صاحب الشركة إلى رئيس مجلس الإدارة أو المدير العام. من الأمثلة الدالة فى هذا الخصوص شركات: عثمان أحمد عثمان، ومختار إبراهيم، وحسن علام حيث احتفظ كل منهم باسمه على اسم الشركة الجديدة ولكن بين قوسين.

ولما أطمأن رأس المال الخاص للضمانات التى يوفرها قانون عام ١٩٧٧ بدأت مرحلة جديدة من الاستثمارات للقطاع الخاص وعادت من جديد شركات العائلة الواحدة أو العائلات المتعددة بنفس المنهج القديم ألا وهو عدم المخاطرة والفامرة والاستناد إلى العائلة فى إطار قريب من مفهوم أهل الثقة وليس أهل الخبرة. ولنلاحظ أن ٥٠% من هذه الشركات لم يتكون إلا بعد ذلك القانون، وغلب الطابع العائلى على الطبيعة التنظيمية لهذه الشركات الجديدة حيث تكون الشركة مقصورة على الزوج والزوجة والأبناء البالغين أو القصر (الأسرة

بإلادهم القائم على استيراد الصناعات المقتدة والركبة، فضلا عن احتمال فض الشراكة بين يوم وآخر إذ لا يعرف الشريك إلا مصلحته فقط. وإذا كانت هذه الشركات الماثلة لا تمهم في عملية التنمية الإنتاجية الحقيقية وغير ملتزمة بتطوير اقتصاديات البلاد، فمن باب أولى أنها لا تلزم بالبعد الاجتماعي في سياساتها إذ لا تقوم بالتنوع في مفردات نشاطاتها بحيث تغطي الخدمات الصحية والتعليمية مثلا، وبحيث لا تستهدف فقط تحقيق الربح الكبير من وراء هذه الخدمات. وابتداء من أواخر السبعينيات فصاعدا أخذت أوضاع الطبقة الوسطى وطبقة العمال والفلاحين في الاضطراب والاهتزاز بسبب العودة إلى سياسة الاقتصاد الحر التي تجنى إلغاء القطاع العام وفتح المجال واسعا للاستثمارات الرأسمالية المحلية والعربية والأجنبية. ومع زيادة عدد السكان تقلص سوق العمل، وبدأت هجرة العمال بل والفلاحين إلى سوق العمل الخارجي وخاصة في بلاد النفط العربية. كما بدأ الحديث عن عدم أهمية استمرار تمثيل العمال والفلاحين بنصف مقاعد السلطة التشريعية. وكان هذا يعني بداية التناقض بين الطبقة العاملة وبين الحكومة عكس ما كان قائما في الخمسينيات والستينيات، وبعبارة أخرى أصبح الباب مفتوحا لعودة الحركة النقابية لدورها قبل ١٩٥٢

ويبقى القول إن حكومة الثورة حرصت على إقرار مبدأ تكافؤ الفرص بين المواطنين في التعليم والعمل دون تفرقة والتأكيد على أن المواطنين مشاؤون جميعا أمام القانون في الحقوق والواجبات، إلا أنه على مستوى الممارسات العملية كانت التفرقة تفعل فعلها ضد الأقباط فيما يتعلق بشغل وظائف قيادية معينة حسب توجهات صاحب القرار، ومن ثم انفتح باب الفتنة بما هدد دعائم الوحدة الوطنية والهوية المصرية. ومنذ فترة مبكرة (١٩٥٦) ثبته بعض المثقفين إلى خطورة إشعال نار الفتنة فدعوا إلى التمسك بفضيلة التسامح والبعد عن التطرف والتزمت.

العيون وأحمد كامل؛ وبين سعد الشربيني وسعد محمد الجبل ومحمد قشوع؛ وبين بشرى عبد المنعم الصاوي ومحمد جميل عبد الستار ومحمد فريد خميس. ونظرا لهذه الطبيعة الخاصة بشركات العائلة التي تصل نسبته إلى أكثر من ٥٠% من شركات القطاع الخاص فإننا نلاحظ أنها لم تتطور عما كانت عليه قبل الثمانينات، ذلك أنها قامت ولا تزال على التنظيم المالي في الإدارة، وعلى التحالفات العائلية القائمة على المصاهرة والنسب، وعلى الدمج الكامل بين الملكية (العائلة) والإدارة. وهذا الدمج لا يسمح بتطبيق أسس الإدارة الحديثة والمراقبة على مصادر المال واستخدماته، وإن كان يتلاءم مع الطابع "الطغلي" ويجعل سر المهنة محصورا بين أفراد عائلة محددة كل منهم يغنى على الآخر ويحميه.

ولأن شركات العائلة لا تستطيع أن تحمي استثماراتها عن طريق الإدارة التي تتبعها وهي إدارة غير علمية، فقد لجأت إلى الاحتواء بأداة الحكم لتغيير الغطاء اللازم مما جعل مصير تلك الشركات مرهونا باستمرار المسلول الذي يحمي به أصحاب الشركات. ولقد كشفت تحقيقات المدعي العام الاشتراكي على جود صلة بين مسؤولين تنفيذيين في الحكومة وبين هذه الشركات لتقديم التسهيلات والحماية المطلوبة حسب مقتضى الحال. ومن ناحية أخرى فإن هذه الشركات تعزف عن الاستثمارات الإنتاجية وتركز على النشاط الخدمي في الفنادق والسياحة والخدمات المصرفية والصناعات الاستهلاكية التي لا تحتاج إلى وقت طويل للإنتاج، وتؤدي إلى الربح السريع. كما لا يهتم في كثير أو قليل قضية التنمية الإنتاجية وتطوير اقتصاديات البلاد، ومن هنا هذا الطابع السريع والمنهل في توظيف الأموال. ويزيد من مآزق بعض هذه الشركات أنها تتشارك مع رأسمال وافد من بلاد النفط العربية خصوصا وأن أصحابه لا يقيمون على الاستثمارات الإنتاجية الحقيقية وهذا يتماشى مع طبيعة الاقتصاد في

كما وجهت انتقادات "للفكرة الطائفية-الثيوقراطية" التي يريد أصحابها تطبيقها على سيادة الدولة واقتصادها وأوضاعها الاجتماعية ومشكلاتها المعاصرة . . الذين يرون في الماضي كل الحاضر، ويحاولون استنباط الأحكام من أحداث موغلة في القدم لتطبق على أحداث العصر وحاجياته دون أن يدري هذا الفريق أنه بهذا الاتجاه يعذب الماضي تعذيباً شديداً، خاصة وأن بعض أعضاء هذا الفريق أنكروا الدستور والبرلمان ووصفوا القومية بأنها مؤامرة على قتل الدين، وذهبوا إلى أن النظام الاقتصادي الإسلامي نظام قائم بنفسه ويمكن تطبيقه في العصر الحاضر، وقال آخرون بطلان القوانين الجنائية بطلاناً مطلقاً، وقد انتهى نقاد الطائفية إلى القول بأنه لن تقوم وحدة قومية في ظل إيديولوجية ثيوقراطية لا اختلاف الأديان في كل أمة. والحقيقة أن دعاة الثيوقراطية لم يتوقفوا عن التمسك بدهوهم واستمروا بشرحونها من آن لآخر، وتضمن خطابهم مصطلحات أهل الكتاب وأهل الذمة. وفي ذلك قالوا: إن الإسلام من باب المحافظة على العقيدة يتساهل مع أهل الكتاب ما داموا يعتقدون بالوحانية المطلقة، ويسألون المسلمين، على أن يقدموا للمسلمين نفقة يسيرة في

مقابل حماية المسلمين لهم من هجمات الأعداء، وعلى المسلمين في هذه الحالة أن يتزكوا لهم حرية العبادة ويحافظوا على حياتهم وعلى أموالهم. وفي إطار نقد هذه الثقافة الدينية ذهب البعض إلى انتقاد التعليم الديني في الأزهر لأنه يقيم بناء موازياً للتعليم المدني القائم في مصر والذي من شأنه أن يزيد من انقسام الأمة ويشعب ثقافتها، ويمنع اجتماعها على كلمة واحدة. والحقيقة أن السياق القانوني للحكم السياسي حمل في طياته قواعد متناقضة، إذ كان يسمح للفكر الثيوقراطي بمشرعية ما . . فمستور ١٩٢٣ وبعده دستور ١٩٦٤ نص على أن الإسلام دين الدولة (مادة ٥) وفي الوقت نفسه نص على أن المصريين لدى القانون سواء دون تمييز بينهم بسبب الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة (مادة ٢٤) وأن حرية الاعتقاد مطلقة، وأن الدولة تحمي حرمة القيام بشعائر الأديان والمعتقدات طبقاً للمبادئ المرسية على ألا يخل ذلك بالنظام العام أو يتنافى مع الآداب (مادة ٢٤). وعلى هذا فإن أحكام المادتين ٢٤ أصبحت غير ذات معنى ولا تفعيل حقيقي لهما في وجود المادة الأولى. ■

المراجع

١٩٩١. فؤاد مرسى، هذا الانفتاح الاقتصادي، خلدون للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠. دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦. محمد مصطفى عطا، نحو وعي جديد، القاهرة ١٩٥٦. مصطفى عبد الله السحرتي، إيديولوجية عربية جديدة والحديث بدور، القاهرة ١٩٥٧. خلدون للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠. عبد الرحمن الرافعي، ثورة ٢٢ يوليو ١٩٥٢ في سبع سنوات ١٩٥٢-١٩٥٩؟ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩. فتحى عبد الفتاح، القرية المعاصرة بين الإصلاح والثورة ١٩٥٢-١٩٧٢؟ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦. صبره الإسلام، القاهرة ١٩٥٦. سامية سعيد، من يملك مصر: دراسة تحليلية للأصول الاجتماعية للنخبة الانفتاح الاقتصادي في المجتمع المصري ١٩٧٤-١٩٨٠؟ دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٦. عاصم الدسوقي، في تاريخ مصر الاقتصادية الاجتماعي، مصرية ابن

التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص الأدبي تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها حتى الآن .

عبد الرحمن أبو عوف

تقتضى دراسة إشكالية (التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص الأدبي) التصدى لعدة عناصر ثقافية وفكرية ومعرفية تخضع لمكتسبات وإنجازات علم الاجتماع الأدبي... بمعنى أنها تحاول أن تكشف جدلية العلاقة المعقدة بين البنى الاجتماعية وتحولاتها وبين صياغات وأطر النص الأدبي... ويدغمنا ذلك للاتفاق على منظور نقدي يمهّد لنا رصد ودراسة وتحليل هذه العلاقة المعقدة بين قوانين الضرورة الاجتماعية وموضوعية قانونها وبين ذاتية وخصوصية إبداع النص الأدبي.

من جانب وقدرة اللغة على محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر).
وتقرط وتعالى هذه الاتجاهات الشكلانية في إيراد عبارات غامضة مجانية كالقول بأن الشكل هو الذى يولد المضمون لا العكس وتحطم اللغة من الداخل والاعتماد على الحرف وعلامات التنصيص لذلك، ورداً على فشل هذه الاتجاهات فى إدراك العلاقة بين تحولات المجتمع وتشكيل النص الأدبي.
يقول منهجنا الذى يقوم على دراسة السيميائية أو الأسلوبية بمنظور اجتماعى وتحليل الخطاب

إن التيارات النقدية والاتجاهات الشكلانية كالبنيائية والتفكيكية التى تعزل النص عن السياق الاجتماعى والتاريخى تفشل فى إدراك جدلية العلاقة بين (التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبي) لأنها وحيدة الجانب فى النظر والتناول وغارقة فى التحليل اللغوى وتأمّل ماهية اللغة فى معنوياتها المختلفة، والتأمل البنائى فى النص وفقدان الثقة فى نظرية المحاكاة بفعل الشك، الذى يحيط بقدرة البشر على التوصل إلى المعرفة على المستوى الأنطولوجى (أى معرفة العالم وما يحتوى عليه هذا العالم من ظواهر

الخارجية تطابق حركات الفكر والإحساس والإدراك... إلخ. وتصور المادة لا يعبر إلا عن الواقع الموضوعي الذي تعكسه إحصاساتنا، ولهذا السبب فإن الاتجاه الذي يعمل على انتزاع الحركة من المادة يساوى الاتجاه الذى يريد أن ينتزع إحصاساتى من العالم الخارجى، أى الذى يريد أن ينتقل إلى المثالية).

لكن هذا المفهوم الجدلى لإدراك الواقع اختزل فى المرحلة الإستالينية إلى إدراك آلى وأمر لفهم الذاتانوفى الذى تبلور فى مفهوم الواقعية الاشتراكية حيث أصبح النص الأدبى نسخة من الواقع وظل موازياً للواقع غير أخذ فى الاعتبار ذاتية المبدع وحرية فى التخيل والمجاز والصياغة غير المباشرة لفردات الواقع الحسى الحظى وإحالاته إلى الأبدية.

• ويرجع إلى (لوسيان جولدمان) الفضل فى أنه أول مفكر كان على وعى بأن العمل الأدبى ليس (نسخة) من الواقع، نسخة مهما أجرى عليها من تعديل فهى انعكاس لهذا الواقع، وبالتالي لا يتحدد العمل الفنى على مستوى النقد، وعلى مستوى تاريخ الأدب والفن، بمعيار إخلاصه لتمثيل الواقع.

والواقع أن (جولدمان) يتوسيع مجال استكشاف قيم الأعمال الثقافية ويدخل مفهوم (الضرورية) على علم الاجتماع الأدبى، لم يعد يحصر نفسه فى دائرة تحليل (مضامين) أنواع الفلق الفنى، فمن الآن يصبح شاغله الفاعل هو حرية معادلات التناسب الشكلى بين أبنية الأعمال الفنية وأبنية التكوينات الاجتماعية التى ولدت وبناتش غالى شكرى فى فصل هوامش الدخول وملاحظات من كتابه (النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث) هذا المفهوم قائلا: (قلا يمكن البحث عن دلالة العمل الفنى فى مدى مطابقتها لانعكاسات الواقع بل على مستوى أسبقية الواقع بالنسبة للوعى الإنسانى. فهناك مسافة بينهما، وهى نظرة من شأنها أن تغلب منظورات علم الاجتماع الثقافى، وتخلق لموضوع بحثه موقفا

التفرد الاجتماعى أو اللهجات الجماعية فى النص على اعتبارها بنى اجتماعية بالمادية تحمل خصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها... فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص نصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع فى الوقت نفسه.

تحولات مفهوم الانعكاس:

مذ أن صاغ أرسطو نظرية المحاكاة وطبقها على فنون الشعر والتراجيديا والكوميديا، وقضية علاقة النص الأدبى بالواقع ظلت تناقش حسب مفاهيم كل عصر، وتشكيل المفهوم يتكون من عناصر متداخلة منها الرؤية العلمية والتصور الفلسفى ومدى تقدم وسائل المعرفة وعلاقة الإنسان بالواقع عن طريق العمل... الفعل الإنسانى.

وليس نظرية المحاكاة عند أرسطو نقلا للواقع نقلا آليا وتمثالا للممكن بل هى محاكاة للواقع فى الإمكان... أى فى لحظة المفاخرة والتجاوز الحظى الآتى... ولكنها تعتبر فى تاريخ النقد الأدبى... الشكل الأول لمفهوم الواقعية.

• وعلى ضوءها تأسست مفاهيم نظريات الانعكاس وقد مرت بمرحلة بدائية، وهى اعتبار النص الأدبى مرآة تتمكس عليها جوانب المجتمع فالمجتمع علة للنص... والنص مرآة تعود وتتمكس على القراء وتؤثر فيهم... وقد ساهم طه حسين فى فكرنا النقدي لنظرية المرآة فى مفهوم النص الأدبى وحكمت كل آرائه النقدية، ولكن مرت مراحل عديدة لتحديد ما يقصد بالمجتمع وعلاقته الإنتاجية وقراء الإنتاجية وشبكات العلاقات المعقدة التى تصوغ بنيته متجاوزة مفاهيم البيئة والظروف والعصر، ووصلنا مع تطور المفاهيم الفلسفية المادية، حتى المادية الجدلية لأرقى أشكال نظريات الانعكاس التى بلورها (لينين) فى العبارات (إن الفارق الجوهرى بين المادية وبين معتقئ المثالية، هو أن المادية تنقب على المحسوسات وعلى الإدراك وعلى الأفكار، وبشكل عام، على وعى الإنسان بواقع موضوعى ينكس فى وعينا، وحركة المادة

جديداً. لأننا لو سلمنا بأن مع كل عملية تحول اجتماعي لا بد وأن تظهر أشكال فنية جديدة تطابق هذا التحول، فكل بحث يدعي الموضوعية لا بد وأن يتركز حول القوانين التي أدت إلى هذه التحولات، وما أن يصبح الواقع الموضوعي هو هذه العلاقة بين التكوين الاجتماعي والوعي الخلاق فإن التغيرات التي تطرأ على هذه العلاقة هي وحدها التي تحدد طبيعة مجال الواقع التاريخي، الذي يعمل الناس على النفاذ إليه وفهم أشكاله، ويحاولون من أجل ذلك، صياغة (نماذج) لأشكاله الكامل أو (رؤية للعالم) إذا شئنا أن نستخدم اصطلاح (جورج لوكاشي)، ذلك أن بين أبنية الواقع أبنية اجتماعية، والأبنية التي تشكل رؤية العالم، وبين أبنية الفكر الإنساني تنشأ على الدوام، مجموعة من الروابط، وهذا الروابط هي ماضيه الثقافية، أو الروابط الثقافية وبمركزه هذه الروابط في بنية، في شكل اجتماعي، ينتهي بنا الأمر إلى التركيز على الطابع التاريخي للعمل الثقافي، فهو عمل تشكل حسب حميات معينة، وما أن ينتهي من أداء وظيفته حتى يصبح من الضروري أن تتجاوز شكله الفني، طالما أن الظروف التي تولد خلالها قد تطورت وطراً عليها تحول أدى إلى ظهور ظروف جديدة، وهي بدورها، تقود إلى ظهور تكوينات اجتماعية، أكثر اتساعاً من السابقة، وأكثر تعقيداً إلا أن علينا أن نبدأ بإزالة ذلك النوع من الفهم الذي يبدو وكأنه يحتم على منهج (جولدمان) منذ صياغة مذهب (البنائية النوعية) والذي يبادر إلى القول إن الأمر لا يتعلق، كما تصور ذلك عدد كبير من النقاد بإقامة (معادلات) صارمة، معادلات رياضية بين تركيب بنية الأعمال الثقافية وتركيب بنية التكوينات الاجتماعية، وذلك للتدليل على ما بينهما من توازن، لأن ما يبحث عنه (جولدمان) ليس التطابق بل خضوع الاثنين لبدأ التطور والتغيير، بعبارة أوضح أن ما يبحث عنه (جولدمان) هو القوانين التي تؤدي إلى هذه التحولات التي تطرأ على العلاقة بين الواقع وبين الوعي الإنساني

وبإعراض (جولدمان) عن نزعة التحليل المألوفة لضمون الأعمال الفنية والبالغ إلى التطابق بين ما يكشف عنه العالم الخيالي الذي يشجعه العمل الفني وروى العالم التي تمتصها العناصر الإنسانية المكونة لكل شامل هو البيئة الاجتماعية، ثم تحرير علم الاجتماع الثقافي من ثنائية (البنين) و(جوانوف) وأدى ذلك إلى إقامة الجسر الجدلي، الذي قطع بين أشكال الخلق الثقافي والمجتمع الذي أدى إلى ميلادها وإذا كنا نعني بكلمة (بنية) نوعاً من التوازن (أو عقلانية جديدة) يسمى إليه الأفراد والجماعات المكونة لذلك الكل الشامل، أي التكوين الاجتماعي، فيكون من البديهي أن الدافع إلى (استغفاف) تشكيل بنيوى جديد لحياتهم وتبوءاتهم بما هو ممكن، لا بد وأن تكون ترجمة لوعيهم بالتعديلات الكمية التي بدأت تقوم بعملها، في صمت وفي السر، داخل الحياة الاجتماعية (أي قبل أن تتخذ شكلاً كينافياً)، إن الكل يتساءل: إلى أي شكل جديد سينتهي الأمر بما يحدث حولنا؟ وهل يمكن تحقيق نوع من التغيير؟ وهي أسئلة تطرحها الجماعات الإنسانية على نفسها في هذه المرحلة أو تلك من مراحل التحول التاريخي. . . وهنا يجيء القانون الخلاقي، ففي أفعالهم تجد المواضيع تتراعى فيها أسئلة الجماعة الإنسانية والتي تحمل طمعاًهم إلى غد أفضل قد تبلورت في أعمال الفنانين، وتولدت عن بلورتها صورة وجدانية، مصقولة، لما سوف تتول إليه حياتهم، وعلى هذا النحو تقوم الأعمال الفنية بدور (البوتوبيا) بدور الممكن القابل للتحقيق. . إنها الوعي بالإمكانات الحقيقية الكامنة في أحشاء عملية تشتمل على سلسلة من التحولات الاجتماعية.

والمواقع أن إحدى المعطيات الأولية لنهج (لوسيان جولدمان) تكمن في التركيز على عنصر أول! هو الطريق الذي يبدأ بـ (الواقع القابل للتحول) وبين الوعي، وهو طريق يؤدي إلى إحداث ثروة في رؤيتنا للقيم الثقافية، لأن ما يسميه (جولدمان) بـ (العالم الخيالي) للعمل الفني ليس سوى الإمكانات

القدرة على تغيير الواقع إلى الأرقى والأكثر حرية وتقدماً.

إن اختصارنا لرصد التغيرات والتحولات في البنى الاجتماعية في ميثاق تطور الحركة الوطنية والثورة التي أخذت ثلاثة أشكال، ثورة عرابي، وثورة ١٩١٩، وثورة ١٩٥٢ بطيئا الممكنات والأرضية السيسولوجية لفهم تحولات أسلوب وطراز نسق الرواية وتشكله عبر هذه المراحل، فالحركة الوطنية كانت روح وعصب متغيرات البنية الاجتماعية:

أولاً: إرهابيات الثورة الوطنية وثورة عرابي وتكتستها:

كانت جدلية الصراع الاجتماعي وثمرته التحديث في عصر إسماعيل امتداداً لأسس النهضة التي وضعها محمد علي.. وقد طمح الخديو إسماعيل أن يجدد هذه النهضة رغم تغير الظروف المحلية والعالمية... وقد كانت أهم ثمار عصر التحديث في عهد إسماعيل زيادة عنصر المصرية في الجيش ووصول الفلاح المصري لرتب عالية بجانب زيادة عدد المدارس وتقدم حركة التعليم مما أثمرته بعثات محمد علي أفراد عدد المثقفين والمهنيين... غير أن اختلال الوضع الاقتصادي وزيادة الديون...

ومطامع كل من القوى الاستعمارية الإنجليزية والفرنسيين في مصر خاصة بعد فتح قناة السويس وزيادة أهمية مواقع مصر التجارية والجغرافية... كطريق للهند بالنسبة للمصالح الإنجليزية، كل ذلك أعطى عملية التشكيل الاجتماعي صياغة. وشكلاً جديداً... استلزم فكراً سياسياً ليبرالياً.... وقد أصبح للطبقة المصرية من أصحاب الأرض والتي شكلتها المنح التي كان يوزعها محمد علي على كبار الموظفين... ثم صدور لائحة ملكية الأرض في عهد سعيد باشا وزيادة عدد هذه الطبقة مع نشأة التجار... كل ذلك أدى بجانب صراع عنصر الضباط المصريين ضد الشركس في الجيش إلى بلورة أول حزب ليبرالي مصري هو الحزب الوطني الذي صاغ دستورته وبرنامجه محمد عبده

البنياوية التي تنطوي عليها أشكال التكوين الاجتماعي ويهدف بلورة هذه (الإمكانات) تجد الأصول الفنية مبرر وجودها.

تمهيد لقراءة إشكالية التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص الأدبي:

سنحاول أن نرصد مفاهيمنا النظرية في رصد هذه الإشكالية المركبة من خلال دراسة الملامح العامة لتطور النص الروائي المصري العربي في سياق حركة الثورة الوطنية منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن.....

فمعار الثورة الوطنية التي أجهضت بهزيمة ثورة عرابي والاحتلال الإنجليزي عام ١٨٨٢ ثم اندلاعها في شكل ١٩١٩، وحصارها ثم إخمادها في انتفاضات عام ١٩٤٦ ثم انتصارها في شكل ثورة ١٩٥٢ ثم انكسار المشروع القومي التحرري الناصري وسيطرة الثورة المضادة بعد رحيل عبد الناصر في المبعينيات ومسلل الانهيارات والمهادنة والتبعية الذي نعيشه الآن.

كل ذلك يشكل المرجعية البيولوجية الأساسية للبنى والصياغات ونسق الظروف والأساليب والقوالب الأدبية ومفاهيم علم الجمال، ولكنها ليست في التحليل الأخير مرجعية أو علاقة آلية ميكانيكية؛ لأن تحولات النسق والطراز الأدبي والتعبيري يعتمد ويشترط دور الذاتية للمبدع؛ لأنه رغم أنه صوته وضمير شعبه وأمه يحمل قرائنه وقيمه وأساطيره ومثله ومعتقداته ويماني كل مشكلاته الحياتية الآتية إلا أنه في تعبيره الأدبي والفني يتجاوز الإمكانات المحددة للواقع التي تدرسها العلوم الطبيعية والإنسانية، يتجاوزها إلى الإمكان والمحتمل والمتجاوز للحظة التاريخية الحاضرة فالأدب والفن هو الواقع مشخص في حركة وصيرورة وهو قراءة وإبحار في أفق المستقبل اللامتناهي والملا محدود والبعيد، أنه يحيل اللحظة الآتية إلى ما يمكن اعتباره الأبنية ومن هنا تتم عملية السيطرة على الضرورة الاجتماعية وبالتالي

ويرغم أنه مسمى كل فصل من فصول كتابه (مغامرة) ينعكس رقاعة الذي مسمى فصوله بالمقالات، فعلى حد قول د. عبد المحسن بدر فإن رواية علم الدين تتفق مع كتاب تخلص الإبريز في ضعف العنصر الروائي ضعفاً كبيراً أمام الهدف التعليمي، وفي هذا الكتاب الضخم الذي يتكون من ثلاثة أجزاء، لا يكاد عنصر الحكاية يبرز إلا في الفصول الأولى من الجزء الأول حين يتحدث إلينا على مبارك عن حياة علم الدين قبل سفره وحتى هذا الجزء ليس خالصاً للحكاية ولكنه استعرض لتقافة على مبارك في العلوم العربية.

ونلاحظ أن على مبارك في كتابه لم يوجه أى اهتمام لربط أجزائه بعضها ببعض، وهو وإن أخذ رابطة ظاهرية في صورة هذه السياحة إلا أن على مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة تتبع له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيراً ما ينسى الرحلة ليتحدث في فصول كاملة خالصة عن العلم رده، كما أن الشخصيات لا وجود لها إلا باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالناصر الروائية اختفاء العنصر الغرائبي، والتشويقي، وهي ظواهر تتميز بها الرواية العلمانية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمى الجاف جو الكتاب كله.

٢- حديث عيسى بن هشام:
تقرب هذه المحاولة إلى شكل الرواية وإن اتخذت شكل القامة... وهو عبارة عن رحلة وجدانية متخيلة... يطلها باشا تركي يقوم من قبره فيلتقي بعيسى بن هشام، ويتجولان وسط معالم الحياة الجديدة، فيستطعم الباشا بالأنظمة الجديدة التشريعية والتعليمية والمعادات، وما فيها من تناقضات، ويقسم الكتاب إلى فصول، كل فصل يتعلق بقطاع من قطاعات المجتمع، فهو ينحو نحو النقد الاجتماعي والدعوة التعليمية الإصلاحية ورفض تقليد التقاليد الغربية تقليداً أعمى، وهذا الكتاب له صلة بالتراث العربي القديم ولزعامة الإصلاح الدينى والاجتماعى واللغوى الذين كانوا

وكان جناحه العسكري أحمد عرابي...
كل هذه التغيرات في بنية المجتمع المصرى... نجد انعكاسها والتعبير عنها في حركة الإحياء الأدبى التى برزت فى الشعر عند سامى البارودى...
غير أن ما يهمنى هنا رسماً في مجال الشكل الروائى وتحولاته.
ونتوقف هنا عند ثلاثة أعمال تقرب من الشكل الروائى على خجل:

- ١- علم الدين لعلى مبارك.
 - ٢- حديث عيسى بن هشام للمولى.
 - ٣- ليالى مطيحي لحافظ إبراهيم.
- ١- علم الدين رواية أدبية تعليمية أودعها على مبارك كثيراً من المعارف والفنون كالتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبيعات وغير ذلك، ولم يكن تعليم العلوم هو القصد الوحيد لعلى مبارك من كتابه، ولكنه حاول المقارنة بين بعض العادات الشرقية والغربية، ولذلك كان على مبارك ينظر في كتابه بعين إلى طليته في المدارس المدنية، وبالعين الأخرى إلى مشايخ الأزهر الذين رفضوا محاولاته لإدخال العلوم الحديثة في الأزهر، مما اضطره إلى إنشاء مدرسة دار العلوم، ولذلك اختار لهم في روايته شيخاً أزهرياً وسماه علم الدين، وفي تسميته بعلم الدين يتضح أنه كان يقصد بأن شيخه هذا هو العالم الدينى المثالى فى نظره، كما أن تسميته لابن علم الدين برهان الدين دلالة على نض هذا المعنى، وعلم الدين شيخ أزهري متفتح يقبل السفر إلى الخارج مع سائح إنجليزى عالم يرغب فى تعلم اللغة العربية، وهو متفتح العقل يسأل عما لا يعرفه ويقنع به ولا ينتقل كل عادات الأوروبيين ولكنه يرفض بعضها ويفضل عليها عاداته الشرقية، وعلى مبارك يقدم لنا بهذه الصورة المقارنة بين العادات الشرقية والأوروبية وهى المحاولة التى سنتلقى بها فى صورة أكثر تطوراً في حديث عيسى بن هشام.

ويرغم أن على مبارك ينص صراحة على رغبته في تقديم العلوم إلى قرائه في شكل حكاية الطبقة،

يحتفظ في كتابه كله بالأسلوب المسجوع يشبه أسلوب المقامة وإن كان يختلف عنه نسبياً في سهولته).

ولأننا اخترنا الترتيب عند بدايات الرواية المصرية فقد أغفلنا محاولات الرواية العربية التي قام بها المهاجرون الشوام وأبرزهم فارس الشدياق، ومسيد الشامي، وسليم البستاني، ولبية هاشم، وزينب فواز، ومن تلاميهم من جورجى زيدان وفرح أنطون فقد دارت هذه الروايات عند محاور ودلالات قومية كما أنها تأثرت بشكل الرواية الغربية. . . في حين أن الأعمال الثلاثة التي تورقنا عندها حاولت التأسيس بالرجوع إلى شكل المقامة. . كما أنه يمكن دراسة تحولات البنى الاجتماعية على تبيان النص وبشكيلاته الأسلوبية وجمالياته ورويته الفكرية وما يطرحة من أفكار تصطبغ في جدل العملية الاجتماعية، وأخيراً والأهم مدى انكماش بنية هذه النصوص للتركيب الطبقي في المجتمع المصري في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولذلك نترقب عند تشكل وتكون الطبقة المتوسطة المصرية وصراعها مع الإقطاع وبقايا الأسر التركية. والدور الذى أثر به الاستعمار الإنجليزي والفرنسى في نمو هذه الطبقة وصيبتها ممثلة السياسية والفكرية والأخلاقية، وجعلها نابعة لاقتصاده وسوقاً له ومصدراً لخدماته.

وسنجد في كل من بناء وبنية كل من علم الدين، وحديث عيسى بن هشام، وليلى سطيح مؤثرات هذا التركيب الطبقي من صراع بين الطبقة الإقطاعية التركية وملاك الأراضي من المصريين. . والبرجوازية التجارية وأهل الحرف والمعلمين والمهنيين. . ويتجسد في الثلاثة أعمال نموذج المثلث الأزهري وتحوله إلى النظر إلى أوروبا وما فيها من علوم حديثة. . وما يؤدي إلى تنازع القيم والمثل الصليبية التقليدية مع المثل والقيم والتقاليد المصرية. . بجانب الأحياء الشعبية والجوامع والكنائس. واختلاط الزى

يهدفون في إصلاحهم إلى إحياء هذا التراث. غير أن ثمة خلافاً وافتراقاً بين حديث عيسى بن هشام وبين المقامة من ناحية والرواية التعليمية التي سبقته من ناحية أخرى، إنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه، وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهتة غير مضطربة، فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية لا تستطيع إغفالها.

٣ - ليلى سطيح:

كانت ليلى سطيح محاكاة لحديث عيسى بن هشام ولكنها أقل منها في درجة التخيل والفتنة. فالراوي عند حافظ إبراهيم هو (أحد أبناء النيل) يلتقى بسطيح أحد الكهنة العرب القدامى ويتخذ الكتاب شكلاً أقرب إلى المقامة، والمكان ثابت أو قل المسرح ثابت في ليلى سطيح أو مع سطيح بمعنى محدد، وننتقل معه في فصول الكتاب بين مشاكل اجتماعية مختلفة، فتارة هي الامتيازات الأجنبية وتارة هي قضية أدبية. . إلى غير ذلك.

ويتفق كل من حديث عيسى بن هشام وليلى سطيح في نقد المجتمع وإصلاحه والولاء في فكرهما الإصلاحى للمفكرين فأبرزهم الأفغانى ومحمد عبده فهم يؤمنون بالبحث التراثى العربى، وعدم الوقوف فى الوقت نفسه موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التى قد تكون صالحة لمجتمعهم.

ونترقب عند ملاحظة ذكية فى البناء الفنى فى ليلى سطيح أوردها د. عبد المحسن طه بدر فى كتابه (تطور الرواية العربية الحديثة) حيث يقول: (ولأن حافظاً اعتمد على الأسلوب التقريرى. . ولم يعمد إلى التصوير لذلك فإن الشخصيات التى تعرض لها فى كتابه لا تتمتع بوجود حقيقى وإنما يقتصر حافظ فى تقديمها على تحويلها إلى أبراق، تعبر عن جانب من جوانب فكرته، والحوار الذى يدور بينها لا دور له فى الكشف عن الشخصية أو تطوير الحدث وإنما ينحصر دوره فى مجرد توضيح الفكرة وعرض جوانبها المختلفة، ولذلك لم يشعر حافظ بأهمية الحوار وطبيعته ووظيفته، واستطاع لذلك أن

وناسكها، الذي سيبلغ اكتماله بالثورة وتحديد ملامح المصرية... كل ذلك يضيء على بناء الرواية فنية وجمايلة تتخلص من الأسلوب اليقيني الخبري والمحسّنات التقنيّة وتماكس القصور وترسم الشخصيات والنماذج بتصميم وثقافية وتشكل الأحداث في صراع درامي يترجم إيقاع الحياة في المدينة، وسوف نجد أثر هذا الحي الشعبي أكثر تحديداً وإتقاناً في رواية (فتنيل أم هاشم) ليحيى حتى... حيث تتشكل فصول هذه الرواية العذبة من جسد وروح وطبيعة حي السيدة زينب وطقوسه ومعتقداته.....

ولسوف نجد في (الأيام) لطف حسين قدرة الوصف الحسى الباهر لنوعية ومذاق حياة الجوارين في الأزهر والمساكن التي تتكون من ربع له حوش كبير حول الحجرات والجماع وحى الحسين، كل ذلك يمتزج بسلوكيات النص الروائي.

لقد قادت البرجوازية المصرية ثورة ١٩١٩ غير أنها ماأمرع ما ساومت وانقسمت إلى أجنحة المعتدلين والمطرفين عدلى وسعد... وكانت لعبة المفاوضات والمراوغات... وكانت إنجلترا والاحتكارات الأوروبية ترقب صعود النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا واليابان... ونذر الحرب العالمية الثانية قربت الأوضاع في مستعمراتها فالحرب العالمية الثانية لاتصام الأسواق تنذر بالوقوع، وتقف الولايات المتحدة الأمريكية برأسمايتها المزدهرة ترقب الصراع لتفتن الغلبة الكبرى... وقد أدى كل ذلك إلى تنازل الإنجليز عن شيء من النفوذ للبرجوازية المصرية بمعاودة ٣٦ وبدأت صراعات الأحزاب حول الدستور ونمو المد الثوري ضد الإقطاع والملك.

وكل ذلك عبر عنه المثقفون الوطنيون الذين كانوا أفندية هذا الزمان وعكست نصوص توفيق الحكيم ومله حسين ويحيى حتى صراعاتهم الفكرية، وتجلت بشكل أكثر عن بده هوية قضية الهوية المصرية العربية أمام الحضارة الأوروبية... تجلت بالحوار المكثف في عصفور من الشرق

الأوروبي مع الزى الشعبي للرجل والمرأة، كل هذا انعكس في الأسلوب الذى يتوزع بين المسج والمحسّنات والبديع وبين الموضوع والتحديد والاستطراد.

إن هذه الأعمال تعكس قيم ومفاهيم العصر قبل الاحتلال الإنجليزي وبعد الاحتلال الإنجليزي؛ لذلك نجد الانبهار بأوروبا في علم الدين... في حين الهجوم على أوروبا والغرب في حديث عيسى بن هشام وليالى سطوع، لأن أوروبا أصبحت مستعمرة، كما أن قضية التعليم واكتساب المعارف كانت قضية موضوع علم الدين في حين أن صراع قيم الأتراك وبقايا حكم العثمانيين وتشكل ملامح القومية المصرية يتضح في موضوع حديث عيسى بن هشام وليالى سطوع.

والأهم أن الروح المصرية التي تسرى فيها هي طموحات وابتكارات الثورة الوطنية... التي مستندل في ثورة ١٩١٩ لنجد التعبير عنها في إبداعات الرواية عند توفيق الحكيم أبرزها عودة الروح زيوميات نائب في الأرياف، وعصفور من الشرق... وفي إبداع طه حسين وهيك المازنى... غير أن عودة الروح كانت التعبير الأكمل والأكثر فيه عن روح الثورة الوطنية وبداية التقاط بدايات تشكل البرجوازية الصغيرة في المدينة... وهى البذرة التي ستمتدحها بأكمل وقصص رواية نجيب محفوظ.

تصور عودة الروح... الحياة المصرية في عينيهِ حياً شعبياً عريقاً، حي السيدة زينب حيث تدور معظم أحداثها وتحركه شخصياتها في شارع سلامة وشارع الميضة... والزمن هو السنوات التي ميقت الثورة الوطنية، ثورة ١٩١٩، ورغم بعدها الرمزي لأسطورة البعث لأوزوريس والبحث عن سر أسرار تكوين الشخصية المصرية وخلودها... إلا أن المكان وطقوس الحي العريق ونوعية الحياة الشعبية تنعكس على بنية النص وتشكلات المرد والبناء الأسلوبية؛ حيث العامية الفصيحة هنا وتحولات الطبقة المتوسطة الصغيرة

الحياة البشرية للمجتمع المصري في كليتها سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً وثقافياً... إنها ملحمة موسعة تمكن أصداء الحياة المصرية في مدينة القاهرة، وهو أبرز كتاب الرواية الذي انعكست تحولات المجتمع على نصه الروائي وبنيت، ويصعب الحديث عنه باختصار اسمو وخطورة وتعقد والذي الواسع لعالمه الروائي الشامل النظرة العميق البصيرة الواقعية الانمائية.

ولقد حاولنا أن نقوم بذلك في كتابنا (الروى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ) في دراسات أخرى مازلنا نتابعها.

لقد شيد نجيب محفوظ عالمه الروائي في أعرق أحياء القاهرة... حى الجمالية حيث بقايا العمار والمساجد والخانات وبينى جرحى الحسين العريق وعلى استقصاء للتحولات السياسية التى حدثت منذ الأربعينيات وبعد الحرب العالمية ورصد تحولات العالم وصراعات القوى الكبرى ومدى تأثيرها على سياق وتطورات الحياة المصرية، واتخذ من الأسرة البرجوازية الصغيرة بؤرة تعكس كل هذه التغيرات بشموليتها السياسية والثقافية والروحية والأخلاقية أخذاً في الاعتبار تغيرات طراز المعمار والأزياء والمعدات وحتى فنون الفناء؛ لذلك كان أبرز كتّاب الرواية العرب المصريين الذين يمكن دراسة تحولات المجتمع على النص الروائي عنده في معماره وتشكيله وبنائه الأسلوبى ودرامية الأحداث وتعقدها وتشكل المصير الإنسانى لتمازجه الروائية بتأثير الأحداث التاريخية وتفاعلها الجدلى معها أن الخاص والعام والجزئى والكلى والنثية والمطلق فى بناء نسق النص الروائى هو موازاة وتجاوز لكلية التغيرات السياسية والسوسولوجية الثقافية.

ورغم موضوعية نجيب محفوظ وحسه الإنسانى العظيم فقد صور الجدلية للعملية الاجتماعية والصراع الطبقي فى مصر طوال خمسين عاماً من وجهة نظر الوفاى العاطفى وبمفاهيم ومثل المثقف البرجوازى الصغير المتعاطف مع الاشتراكية..

وأزمة إسماعيل الذى حطم التقدير وأسلم نفسه للندن وحضارتها ثم عاد يبحث عن حل... أليس غريباً أن يهدى توفيق الحكيم روايته إلى حاميته الست الطاهرة... وأن يعود إسماعيل إلى ضريح السيدة ليمزج زيت التقدير بأساليب الطب الحديث ليمالح فاطمة من النعى رمز مصر.

ولقد كانت (الأيام) رغم أنها سيرة حياة إلا أنها تجلى آخر لعلم الدين، فبطلها هو المثقف الأزهرى الذى تشغله قضية التعليم والثقافة وهو ينتقل أيضاً إلى فرنسا منبهرًا بتقافتها... ونفس الموضوع كرره طه حسين بتعمق فى روايته (أديب).....

فالنص الروائى إذاً فى كل من عودة الروح، وعصفور من الشرق، وتقدير أم هاشم، والأيام، والأديب يعكس هموم المثقفين المصريين فى الثلاثينيات ويترجم ذواتهم ويبحثهم الثقافى فى سياق حركة المجتمع المصرى بعد ثورة ١٩١٩ وأبطالها من البرجوازية الصغيرة... ولقد كان البناء والأسلوب والتعبير والممار يحاكى درجة تشكل هذه الطبقة وصراعاها مع الاستعمار والإقطاع والعصر قد بدأت الرأسمالية المصرية تنمو فى تسمية للشرق الاستعمارى... ونموها المعقد هذا أحزن أفكار وروى ومثل حاولت أن تبصدها هذه النصوص بقاوت فى الوعى والنضج الفنى إلا أن مواجهة الآخر الغربى واستدراجه والبحث عن هوية توجبه كان الاسم المؤدى لأبطالها الذين هم مرسلوها إلا أن أعظم وأوعى أبناء البرجوازية الصغيرة الذى فهم سر أسرارها وخطورة الدور الذى لعبته فى ثورتى ١٩١٩، ١٩٥٢ وقدم تحليل البقوى وتصويره الفنى وتشخيصه لشخصيتها وتذبذبها بين الطبقات البرجوازية الكبيرة والسمال والفلاحين ومساوماتها وذكاها الفنى... كان نجيب محفوظ الذى تشكل كلية إبداعه الروائى منذ رواية (القاهرة الجديدة) وحتى (تحتضر) أى منذ الأربعينيات وحتى التسعينيات وثيقة بالصورة والرمز والتخييل بحركة

حتى عبد النعم مؤلف في الثلاثية الذي يعكس اكتمال هذا النموذج عام ١٩٤٦.

ولقد سارت هذه الاتجاهات وتصارعت في جدل العملية الاجتماعية وطرح رهاها ويزامها التي تشكلت في أحزاب... وقد رصدت بنية النص الروائي عند نجيب محفوظ كل هذه التغيرات وصاغتها بعمق ووعي.

في (زقاق المدق) يسور ويحل ويتعمق نجيب محفوظ حياة وسلوكيات أبناء الزقاق، الذي قد يبدو متعزلاً في قلب حي الحسين إلا أن الأحداث والقرارات التي تحدث في لندن، وباريس وموسكو تشكل وتقرر مصائر هذه الشخصيات، ولعل أبرز ما تأثر بها (حميدة) التي خرجت من الزقاق حتى أصبحت بنت ليل ترفه عن النساكر الإنجليز، وتلقى مصرعها المفاجئ لتصلها إلى الصعود خارج الزقاق، وعباس الحلواني الذي يعمل في مصكرات الجيش الإنجليزي ويحمل بالزواج من حميدة فيجبهض حلمه....

هذا بجانب رصد تغيرات الزمن على النص ولعل بداية الرواية ترمز إلى ذلك في إعفاء وإنهاء خدمات الراوية الشعبية الذي كان يحكى الملاحم الشعبية في قهورة المعلم كرشة بعد أن ظهر الراديو فحل محله، أما قيم ومثل وعادات أهل الزقاق فتواجه أثر ما أحدثته الحرب العالمية على معيشة وحياة المصريين نتيجة الحرب العالمية وأزمات الحكم وتجار السوق السوداء. كل ذلك ينمكس على آليات السرد القصصي وتطور الأحداث وسلوب ومصائر الشخصيات في إقناع وإحكام شكلها باهر يميز عبقريته نجيب محفوظ الروائية، التي كانت الرواية عنده تركيزاً لعالم المعاني.

ولقد كانت الثلاثية أكمل وأفصح روايات نجيب محفوظ في رصد كليات وشمولية الحياة المصرية قبل ثورة ١٩١٩ وحتى أزمات النظام الملكي والليبرالي في ١٩٤٦... وقد ركزت عسمة الروائي على شريحة تمثل البرجوازية المصرية من عائلة متوسطى التجار السيد عبد الجواد، وتابعت أجيالها

غير أنه في صميمه ليبرالي ديمقراطي مستنير يقدم حرية الرأي ويجزم تعدد وجهات النظر... يكره ويحقر الدكتاتورية ولعله كان مغالياً في هذا الموقف من عبد الناصر ولم ير البعد الاجتماعي الثوري في مشروعه رغم التجاوزات المعادية للمثقفين في بداية حكمه.

وتغيرات المجتمع وانعكاسها على النص الروائي موجود في معظم أعماله الواقعية النقدية والواقعية الرمزية، ولعل أبرزها على سبيل المثال (زقاق المدق) واكتسماها في الثلاثية الجديدة، وفي (ميرامار)، (وثرثرة فوق النيل).

إن أبرز أثر تحولات المجتمع على النص الروائي نجدها في مسار وتطورات ونمو نماذج الروائية البارزة والتي تشكل عائلته الروائية، وهذه النماذج البارزة المتكررة في كل مراحل إبداعات نجيب محفوظ هي نموذج الوفدى ونموذج المثقف اليساري، ونموذج الأصول الديني الإسلامي، ونموذج الانتهازي....

وقد درسنا بتوسع كليات هذه النماذج في رواياته وتطوراتها وتضحياتها وبمثلها كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصري بعد الحرب العالمية الثانية فنجد نموذج ثورة ١٩١٩ والوفدى المحب لعمد زغول... حتى الرحيمى أحد أبطال (ميرامار)... نجد هذا النموذج الذي يعيل إلى الأفكار السياسية لنجيب محفوظ بتطور بتطور الحركة الوطنية، ولعل أبرز نماذج الوفدى هو الوفدى المهزوم الذي أحواله ثورة ٥٢ للتقاعد في عيسى الدباغ بطل السمان والخريف... إن أزمته تشكل بنية النص، كذلك المثقف اليساري يظهر في (القاهرة الجديدة) بسماط العالم بالاشراكية والعلم والتطور ونجده بعد ذلك ينجلي في أكثر من رواية، لعل أبرزها منصور باهى في (ميرامار)، الذي يعكس أزمة المثقفين اليساريين في صدام سلطة ٥٢ عام ١٩٥٩... معهم.

والأصولى الإسلامى يظهر أيضاً في (القاهرة الجديدة) مع بداية نشأة جماعة الإخوان المسلمين

الواقعة الاشتراكية... وهنا نجد أماناً نصاً روائياً يعكس ويترجم هذه التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في أثنى حركة الثورة الوطنية التي مهدت بإلغاء معاهدة ٣٦، وحريق القاهرة والمقاومة الشعبية ضد الاستعمار الإنجليزي في مدن القناة، وكانت أبرز نصوص الرواية التي أنتجت عليها ضد هذه الأحداث التاريخية والسياسية نصوص عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وستظل رواية (الأرض) للشرقاوي أبرز معالم رواية الفلاحين وصراعهم مع الإقطاع وكبار الملاك والأرض... إن بناء الرواية ولغتها وسردها للأحداث نابعة من عقل ووجدان ومثل وأعراف وتقاليد الفلاحين والروية الواقعية الثورية، التي قدم بها الروائي الفلاح نماذج الفلاحين الكادحين تصاغ من خصوصية واقعه المصري غير أنه يتجاوزها إلى البعد الإنساني وعلاقة الفلاح في كل مكان في الأرض، إن عبد الهادي وأبو سليم، ووصيفة، وبقية الحزبة المناقق والبقال الأزهرى كلها نماذج تعكس أوضاع المجتمع المصري الطبقي في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات. ونقف رائحة يوسف إدريس (الحرام) كأبرز نصوص الرواية الواقعية... التي أرخت وحللت جرائم استغلال عمال التراحيل وبلورثاها الريف. ولقد تمثل يوسف إدريس لتصوير مأسى عمال التراحيل عبر موشع حيوى وحساس فى قيم الريف المصرى وهو الحرام... والجنس هنا أداة لكشف عهد الحرام فى استغلال عمال الترحيلة... ومدى تحكم الطبقات فى مفهوم الحرام، إن البناء الأسلوبى الحكم الذى شيد به يوسف إدريس مشهد ونماذج روائية يعكس سيطرة قوى الاستقلال قبل الثورة وامتلاك الخواجات للأرض واستبعادهم للمصريين، واللغة التى سرحت فيها الرواية لغة مستقطرة من خصوصية ومثل عالم الفلاحين الفقراء... وكانت بطله الرواية أبرع نماذج الفلاحة المحمودة. وتعكس رواية (قصة حب) يوسف إدريس أحداث

لترصد مسارات التحولات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية... لقد كان كمال عبد الجواد هو التجلى الجديد للمثقفين الذين التقينا بهم فى أصال توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى... غير أن مهمه لم تكن صراع الشرق مع الغرب قضية الجيل الذى تكون وعيه فى حصن الثورة الوطنية ١٩١٩ لقد حصلت مصر على بعض استقلالها وتمتعت فى ظل الوفد وحكوماته بمراحل من الديمقراطية، وصنحت كل التكوينات الطبقية وانعكس التحديث واتساع التعليم والجامعة فأصبحت هموم المثقف المصرى فى الأربعينيات هى البحث عن طريق... وكان أبرز نماذج هذه المرحلة هو كمال عبد الجواد الحائر بين المذاهب السياسية والفكرية... الذى يختار الفلسفة والبحث عن الحقيقة جوهرًا لحياته، وسوف يكون أحمد عاكف الشيوعى امتداداً له، إن النص الروائى فى الثلاثية تركيز وسجل واسع الإصدار التفسى والثقافية والأخلاقية لحياة مصر السرية صاغها فى معمار جمالى مهيب القطع طراز المعمار وتثيرات جغرافية المدينة والأغاني والأبحاث والاتجاهات الثقافية ومدى تحولاتها وتأثر النص فى بنيتها ودلالاته بكل هذا.

وكانت سنة ١٩٤٦ ذروة الصراع الاجتماعى والطبقي فى مصر، حيث اندلعت المظاهرات الطلابية والشمعية بقيادة لجنة الطلبة والعمال ضد دكتاتورية إسماعيل صدقى والمالك والإنجليز... وصعد النضال الشعبى لمستوى جديد، حيث بدأت الطبقة العاملة تلعب دورها فى صراع المجتمع وتطالب بحقوقها ضد اتحاد الصناعات، الذى يمثل الرأسمالية المصرية المصرقية المتعاونة مع الاستعمار والقوى الأجنبية بشركاتها واحتكاراتها. وعكس صراع الطبقة العمالية ظهور الماركسية وانتشار التنظيمات اليسارية وانضم معظم أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفين الوطنيين إلى هذه التنظيمات... وعبرت الرواية التى كتبها كتاب اليسار عن هذا التحول السياسى واعتنقوا مفاهيم

إن رواية جيل الستينيات والسبعينيات، هي شهادة على واقع سياسي واجتماعي وأخلاقي متدن، ومهترئ، وتابع، ومزق. لقد أعطى العصر البطولي لمبد الناصر الفرصة لأبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين والفقراء كي تترجم مثالياتها البطولية إلى واقع، وبكى تحيا وتموت ببطولة في تطابق مع مثله. ثم انتهى هذا العصر البطولي برحيل عبد الناصر ووصايته البونابارية وعودة الثورة المضادة والطبقات القديمة وحيثان الانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي، وشركات توظيف الأموال وحكم البنك الدولي وانشركات متعددة الجنسيات، وأصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكمالية زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة.

ولقد كانت حتمية انهيار هذا الجيل وفشل الطاقات التي ولدت في مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعات مشتركة في كل من نصوص روايات جيل الستينيات وما تلاه من أجيال، دارت معظم هذه الموضوعات حول زوال الهم في تلك الفترة. إن كلا من صنع الله إبراهيم في روايات (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، الثلجة، ذات) وجمال الفيضاني في (وقائع حارة الزعفراني، رسالة البصائر في المصائر)، وبهاء طاهر في (قالت ضحى، شرق التخييل) ويوسف القعيد في (أخبار عربة النيسى، ويحدث في مصر الآن، العرب في بر مصر، وثلاثية شكاوى المصرى الفصحى) وعبد الحكيم قاسم في (قدر الغرف المنبضة والمهدى) ومجيد مطرما في (أبناء الصمت والهولاء) وإبراهيم أصلان في (مالك الحزين) وجميل عطية في (١٩٥٢، ١٩٥٤)، وإبراهيم عبد المجيد في (المسافات، وبيت الياسمين والبلدة الأخرى، وقناديل البحر) وعبد جبير في (تحريك القلب) وخيري شلبي في (وكالة عطية) ومحمد المنسى قنديل في (انكسار الروح) ومحمود الورداني في (نوبة رجوع).

كل هذه الروايات لا تقدم أجوبة جاهزة عن جدل

إلغاء معاهدة ٣٦ عام ١٩٥١ واندلاع المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الإنجليزي في مدن القناة وحريق القاهرة وإقالة وزارة الحامس ومطاردة القذائين واعتقالهم، إن بطل الرواية المناضل المثقف التقدمي حمزة يجمع نموذج جيل الثوريين في أواخر الخمسينيات ويعكس سلوكه وروايته وفكره جيل الثوار الهساريين ومن خلال علاقة حب وأعية بين حمزة وفاته مثقفة تلقى بنموذج الفتاة المصرية المعاصرة التي تشارك في القضايا العامة، هذه الرواية نص يعكس بهارة واقتدار فتن أحداث هذه المرحلة التي مهدت وفجرت ثورة يوليو ٥٢. قلم يعد المثقف الحائز والباحث عن الطريق الذي جسده كمال عبد الجواد. فهو يكتشف طريقة الشعب والنضال من أجل حرية وتقدمه ممثلاً في حمزة بطل (قصة حب) ليوسف إدريس...

الخطاب الروائي لجيل كُتَّاب الستينيات

والسبعينيات وثورة يوليو ١٩٥٢

لعل إلقاء نظرة شاملة على الخطاب الروائي المصرى في السنوات العشرين الأخيرة والذي أسهم في تشكيله وتحديد سماته في مستوى الرؤية التصويرية والبنائية الشكلية والأسلوبية.. أبرز كُتَّاب جيل الستينيات والسبعينيات، يقدم شهادة وجدانية متخيلة وموسعة بالصورة والرمز والمحموس والمجاز، لصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢، لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة ينطلق من أنها جاءت محصلة للعوامل الطبيعية والجدلية الاجتماعية، التي تحدد بجلده المصائر الفردية في علاقاتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية، التي تحدد هذه المصائر الفردية أيضاً.. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع ينقلب بين النجاح والفشل. إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين، الذين ناقشوا أبعاد ثورة ١٩٥٢ وتقلياتها؛ لأنها تمتلك حصن وضيق جيل مناضل بشجاعته وبكارته عاش أحلام شعبه ومأساته.

الدولة، والدين، والجنس والمفاهيم السلطانية
وكهنوت اللغة المقدسة.. إنها رواية تتجاوز
امتلاك الإنسان وتناضل في كبرياء من أجل تقدمه
وحريته وهذا هو فرح الرواية وبيجتها.
وقد درمنا ونقدنا قضايا وإشكاليات الرواية الجديدة
المصرية بتوسع في كتابنا:
١- تحولات الرواية العربية.

٢- مراجعات في الرواية والقصة.
٣- قراءة في الرواية العربية وما زلنا نواصل هذه
الدراسات ومتابعة تحولات الرواية وتجدها في
الدوريات، والجرائد.

هذه في النهاية محاولة متواضعة لدراسة
(التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص
الأدبي) تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها
وتحولاتها حتى عصرنا الحالي... قد تكون
مختصرة وقد تكون قد أغفلنا بعض الروائيين...
ولكن عذرنا أن الموضوع واسع والفترة الزمنية
طويلة... ولأن يريد المزيد فليرجع لكتابنا التي
أشرنا إليها.

انظر كتابنا... عهد الرحمن أبو عوف:
١- تحولات الرواية العربية... دار الفد ١٩٨٧
٢- مراجعات في الرواية والقصة... هيئة قصور
الثقافة ١٩٩٤.

٣- قراءة في الرواية العربية.
٤- يوسف إدريس وعاله في القصة القصيرة
والرواية.
٥- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ.
٦- تراجيديا الثورة والقهر في رواية جيل
السفينة.

العملية الاجتماعية ومستقبلها بل تقدم أسئلة عن
المصير المأساوي الذي نعيشه الآن، وهي تشكل
وثيقة ودليلاً ومفتاح حياة وقانون إنقاذ، إنها تجسد
حضور، وتآكل وانهايارات واقعا وحياتنا السياسية
والاقتصادية والاجتماعية والثقافية الرسمية
والأخلاقية التي حاصرتها مخططات تدميرية
خارجية وداخلية أدت إلى مأساة ما زالت أحداثها
تتداعى حتى اليوم.

وقد أدت هذه الرؤية الأيديولوجية في نهج هذه
الرواية الجديدة إلى التعبير عن الحساسية الأدبية
الجديدة التي تصور وتغير تغييراً مشخفاً وجدانياً
تتابع الانتقالات والتغيرات في الواقع العالمي،
وتفكك النظم الشيوعية والشمولية وصعود النمط
الليبرالي الغربي، وهيمنة الولايات المتحدة
الأمريكية على مصير العالم، وتمزق وتفتت
الوطن العربي وانهيار القومية (حرب الخليج
وحرب اليمن) كل هذا أدى إلى نمط بنائي وروائي
يتجاوز الرومانسية المستوفية الشروط، ويتجاوز
ويرفض الأنماط الجاهزة والوصف والحدوة
والحبكة وزمن الأجنحة.

كل ذلك أدى إلى أن يقدم الروائي الواقع في
حضوره الملوس، مع خلط الماضي والحاضر
والمستقبل، وتجزئته وحدة الحدث واللاشخصية،
كما استوعبت الرواية الجديدة واستعارت أدوات
التعبير المنجزات فنون أخرى كالدراما والسينما
والشعر والصورة وفنون التشكيل المصري.
إن أخطر ما في الخطاب الروائي الجديد هو تحليل
وتعرية واقعا التبع السياسي والأخلاقي والتصدى
الحاسم الصلب للقهر والقمع الذي تمارسه سلطة

الملف الثامن

الرواية الإيطالية

- ستيفانو بيني: الصوت الساخر للرواية الإيطالية بين التعددية والتعبيرية والفوران الروائي ..
- ليوناردو شاشا والمعالجة الروائية لظاهرة المافيا في إيطاليا ..

ستيفانو بيني : الصوت الساخر للرواية الإيطالية بين التعددية التعبيرية والفوران الروائي

د . حسين محمود

ولد ستيفانو بيني في بولونيا في عام ١٩٤٧. وتعاون ولا يزال يتعاون مع صحيفة «إل مافيسكو» والمجلة السابقة بالنوراما.

صدر كتابه الأول «مقهى الرياضة» من دار نشر مولداندوري عام ١٩٧٢، ومنذ ذلك الحين وكتبه تتراوح بين الروايات والقصص القصيرة وداوين الشعر والمسرح وحتى السينما. أسلوبه في الكتابة فريد لاستخدامه الأصل والمبتكر للغة، وحده في استخدام السخرية لضرب مثالب المجتمع الحديث، ولكاهيته العنيفة التي لا تقاوم، وخياله الذي لا يضبب والذي سمح له بخلق عوالم خيالية الواحد منها أغرب من الآخر.

اللكاهية، بل والبالهيات أيضاً، من بين كل تلك الأعمال هناك أربعة تدخل عن جدارة في فئة الرواية الخيالية. هذه الروايات الأربع حسب ترتيب تاريخ صدورها هي «أرض» عام ١٩٨٣ و«بابل» (١٩٩٠) و«فرقة تشلسفيني» عام ١٩٩٢ و«اليانتي» عام ١٩٩٦. أرض:

من أشهر أعمال بيني، على مستوى العالم. خُفِر صدورها حظيت بقبول الجمهور والنقاد وحقت نجاحاً مشهوراً، وترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإسبانية والفرنسية والهولندية والسويدية واليابانية. الرواية باختصار تدور أحداثها في عام ٢١٥٦.

ومن الصعب وصف كتب بيني لأن لم يقرأ منها شيئاً، كما أن من الصعب ترشيح واحد من الكتب الكثيرة التي كتبها، ولكن القارئ إذا تناول كتاباً منها فإنه دون شك سيبحث عن الكتب الأخرى لهذا المؤلف، ويمكنه أن يقرأ الكتاب الواحد أكثر من مرة. فمن مميزات أسلوب هذا الكاتب أنه يستطيع الإضحاك مهما تعددت مرات القراءة لنفس الكتاب أعمال ستيفانو بيني: يعتبر ستيفانو بيني من الكتاب غزيري الإنتاج الأدبي متعدد الأجناس، فقد كتب خلال العشرين عاماً من نشاطه الأدبي عدداً كبيراً من الروايات والقصص القصيرة والقصائد والنصوص

(ولكنها ليست مستقبلية جداً). ويتحكم رئيس هذا النظام في عقول الرعية ويتلاعب بها من خلال معلومات تخضع لسيطرته تماماً، فيشكل على مزاجه الخاص هذه العقول بل وذاكرة الناس أيضاً. يقول أورويل «من يتحكم في الحاضر يتحكم في الماضي، ومن يتحكم في الماضي يتحكم في المستقبل». ويردد بنى هذه المقولة وهو يغمز بعينيه بكل الاحترام الواجب لقولة أورويل التي يعدلها بحيث تصبح: «هل يتحكم النظام في تسعين في المائة من وسائل الإعلام؟ لا أدري أين قرأت هذا، ولكن انتظروا العشرة في المائة الباقية ولن تقرأوا بعد هذا شيئاً». أما عنوان الرواية فيعود إلى طائفة من السحرة القدامى تسمى "ياول" وبطل الرواية هو بيدروزيان الذي ينتمى إلى هذه الطائفة والذي يتحدى السلطة القاهرة للنظام بحثاً عن الحقيقة التي تحفظ حياة وسعادة صديق له.

فرقة تشلمسني:

في هذه الرواية يبتعد ستيفانو بيني عن الخط الذي بُنيته فيه النقد واعتمدت عليه حركة النشر وهو الخط القكاهي. وصحيح أن القارئ يقيم في الرواية ولكنها ابتسامة خفيفة لا تجعل من الكتاب عملاً قكاهياً. وتعتبر هذه الرواية مثلاً ممتازاً لأدب الخيال العلمي الناعم (soft) في إيطاليا، وتعتبر أسبق كثيراً من نوعيات cyberpunk

و post-cyberpunk فيما يتعلق بالموضوعات التي يعالجها. وموضوع الرواية باختصار عن بلد اسمه جلادونيا يحكمها دكتاتور بالحديد والنار، وتنتظر تحقق نبوءة غامضة تكتب عنها يد مجهولة على جدران المدينة ليلاً. ويعتقد النظام الخائف بأن هناك مؤامرة تدبر ضده من جانب مصدر لا يخضع لتحكمه. وهذه المؤامرة عبارة عن بطولة العالم لكرة الشوارع وهو نوع مخترع من الرياضة يهدف إلى قلب النظام، أو هي الفرضي التي تحولت إلى منافسة عالية، أو هي رياضة ليست لها أية قواعد أو تمويل أو تقاليد سوى تحقيق المنة

كانت الأرض تملوها الحروب النووية زادت من ضرورتها أزمة الطاقة التي تبعها، أصبح الكوكب منهكاً على حافة عصر جليدي جديد تتنازع الهيمنة عليه عدة أنظمة منها نظام يتحكم فيه أمراء عرب مصابون بمعدة تضخم الذات، ونظام للفرسان الساموراي اليابانيين واتحاد غريب حزين بين الصين وأوروبا.

وتمثل الأمل الوحيد للإنسانية المعذبة في الإعلان عن كوكب جديد يمكن السكن فيه، وقد اكتشفه مستكشف فضائي اخفي في ظروف غامضة. وفي مناخ التآمر الدولي انطلقت سفن القضاء لغزو الكوكب الجديد الذي لا يزال بكرّاً، وقد تصارعت فيما بينها في رحلة تستهدف التحكم في مستقبل الجنس البشري. والسفن الثلاثة التي سافرت تمثل الأنظمة الثلاثة وسوف تغزو إحداها وتصل إلى الهدف. وفي الوقت نفسه على الأرض القديمة يتم اكتشاف انبعاث للطاقة في منتهي الفموض في مكان أثرى مضت عليه آلاف الأعوام. هناك سر غير عادي في أعماق الأرض يمكنه أن يغير مفهوم الغربيين عن الواقع، والوحيدان القادران على حل اللغز هما العبقرى الصغير الذي لم ينضج بعد قرانك أيشتاين والحكيم الصيني المعجوز فانج، وفي حلها للغز يمكنهما أن يعيدا الأمل لكوكب الأرض. القصة محبوبكة بحكمة جيدة حيث يتحول السفر في الفضاء إلى رحلة في الماضي وحيث سادة الحرب وتكنولوجيا الكمبيوتر يعضيان جنباً إلى جنب مع الساحرات والنقوش الهيروغليفية التي مضت عليها عشرة آلاف سنة. وتزأج فيها البسمة مع التشويق بالافتقار وأسلوب ملمس يكشف عن موهبة قادرة على التأثير.

بارول :

ولهذه الرواية عنوان فرعي هو (ليلة هادئة للنظام) ويمكن أن تعتبر إعادة صياغة لرواية ١٩٨٤ ولكن في شكل قكاهي ساخر ونبرة إيطالية ظاهرة. وفيها نجد نظاماً دكتاتورياً يحكم إيطاليا في المستقبل

أكثر بالظهور التي يجننها المحكوم عليه بظهوره في التليفزيون أكثر من مصيره. وفي نفس المجموعة قصة أخرى لماطلين يحتجون ليس على البطالة التي يمانون منها وإنما لأنهم حرموا من المشاركة في مسابقة ملكة جمال القتيات المراهقات. وقصة أخرى عن البنك الآلي الذي يتمرّد على أصحابه ويوزع النقود على طريقة روبين هود لن يحتاجها. صفحات كثيرة تمثل محفلا من الخيال لا يستطيع القارئ إلا أن يخرج منه متشبعاً مستمتعاً. موضوعات ستيفانو بيني:

الصفة التي تميز ستيفانو بيني هو أنه محل اجتماعي من الدرجة الأولى. وتبرز الدكتاتورية في أعماله كموضوع أول يهوى معالجته، والدكتاتورية عند ستيفانو بيني هي السلطة المطلقة، حتى لو كانت هذه السلطة هي التليفزيون أو وسائل الإعلام بشي أنواعها.

وقيل هذا ينبغي الإشارة إلى أن بيني ينتمي إلى طائفة الكتاب الذي لا يركزون إلى السائد والتقليدي، وإنما ينزعون إلى الجديد والمبتكر، ولديهم الشجاعة الكافية لمواجهة الظواهر المستحقة في المجتمع وخاصة الظواهر غير المألوفة، ولديه القدرة على الترفع عن الواقع والنظر إليه من منطقة أعلى أكثر حياداً وأوسع أفقاً.

فما الأدوات الأدبية التي يمكن أن يختارها كاتب بهذه المواصفات؟ الإجابة بديهية. فهو لا يستطيع إلا أن يختار النوعين الأدبيين اللذين يمكنانه من شحذ كل أسلحته لمعالجة الواقع من خارجه وهما السخرية والخيال العلمي. ومثل كاليفرنو، ومثلما هو الحال في القصص المصورة، فإن بيني اختار أن يصب في السخرية كل حمولاته من الخيال، حتى الخيال العلمي الذي لا يتناول بيني باعتباره استشرافاً لمستقبل العلوم وإنما ذريعة للسخرية من الواقع وما يمكن أن يؤدي إليه من مستقبل. ويعطيه اختيار الخيال العلمي بعض الحرية في معالجة الواقع كأنه كاميرا موضوعه خارج المشهد ترقم بتصويره من

الخالصة. وأبطال الرواية ثلاثة هاريون من ملجأ تشلمستيني للأيتام يقررون تمثيل جلادونيا في بطولة العالم لكرة الشوارع. إيلانتيو:

رواية تنتمي إلى أدب الرحلات الخيالية مثل رحلات جاليفر، بل تتميز هي نفسها رحلات جاليفر الحديثة، التي تدور في المستقبل بدلاً من أن تدور في الماضي. أبطال رحلات بيني من الرحلة هم الشيطانة كارميلا ورفيقها أبنيزر وهورت ومخلوقات أسطورية أخرى ومعهم ثلاثة قتيان مغامرين يفعلون الأعاجيب: ويطوف الفريق العالم بجميع أرجائه بحثاً عن الصحة المفقودة للصغير إيلانتيو، وهو طفل فائق العبقرية وحزين ومرضى مشرف على الموت، ولكنه الوحيد الذي يستطيع أن يهزم البطل الحكومي في التحدي. الحاسم الذي سيقرر الحرية والمستقبل في اليلدة. والرواية مليئة بالحكايات والمغامرات تحكم فيها المؤلف بحنكة ومقدرة لا يجاريه فيها غيره، وهي حكايات تصلح لأن تكون في حد ذاتها مجموعة كبيرة من الروايات المنفصلة ولكن الكاتب ضمها بسخاء شديد في كتاب واحد. القصص القصيرة:

ولكن هذه الروايات الأربع ليست هي كل إبداع ستيفانو بيني الخيالي. فإلى جوار هذه الروايات مجموعة كبيرة من القصص القصيرة تطاول في مستوياتها قصص روبرت شيكلي وغيره من المتخصصين في هذا الجنس الأدبي. وكلها قصص مليئة بالخيال والإثارة المستنقذة. ويأتي على رأس مجموعات القصص القصيرة المجموعة التي تحمل عنوان «الدعة الأخيرة» وهي مجموعة صور لعالم في المستقبل، ولكنه يتمتع بمصادقة غير عادية، أي أنه عالم خيالي قابل للتصديق. فجد فيه مثلاً قصة عن حكم بالإعدام تنقل أحداث تنفيذها على الهواء مباشرة بواسطة قنوات التليفزيون الموحدة يتابعها أفراد أسرة المحكوم عليه بتعليقاتهم التي تهتم

والقيمة الأخرى المفضلة لدى بيني هي السياسة. وربما يرى البعض أن السياسة هي الموضوع الأول الذي يحالجه بيني. ولكن ينبغي التمييز بين اهتمام بيني بالسياسة الذي لا شك فيه، وبين معالجه لها، فالقراءة بين سطور رواياته وقصصه تثبت أنه ليس مهتماً بالسياسة لذاتها، وإنما كوسيلة يقوم من خلالها بالتحليل الاجتماعي على الساحة الإنسانية، وهذا هو الموضوع الذي يمثل هدفه الحقيقي.

وينتمي بيني إلى اليسار السياسي في إيطاليا، ولكنه لا ينتمي إلى حزب بعينه، وإنما إلى أكثر طوائف اليسار قدرة على ممارسة النقد الذاتي والسخرية من أنفسهم قبل أن يسفروا من خصومهم، والذين يهتمون بالقضايا والمشاكل أكثر من اهتمامهم بالهياكل والكتب الجامدة التي تصل إلى حد القديس. ويرى الكثيرون أن بيني ينتمي إلى اليسار المشاغب، الذي يميل إلى تحطيم المقدمات أكثر من انتمائه إلى اليسار «الطيب» أو المستأنس والذي أصبح موضة السنوات الأخيرة.

والحقيقة أننا لا نستطيع أن نعثر عند بيني على أي ملامح لطيفة، بل إنه يعتبر من الكتّاب الذين يملكون مخالب وأنياباً مثل الذئب، وهو القلب الذي كنى به. ولم يعلم من سخريته اللاذعة أحد، ولم يقدم أي تنازلات في معالجه للقضايا التي يتصدى لها، فهو رهيب ولا رحمة عندما يطلق أسلحته الساخرة في اتجاه خصومه السياسيين، والذين نستطيع أن نجدهم بين الواصلين والانتهازيين والتأمركين من جميع الأصناف، وإلى أصحاب الذوق القبيح من أبطال ما بعد الحداثة.

ولم يعلم من سخرية بيني اللاذعة ولا حتى المؤسسات الدينية، وبالتحديد الكنيسة. ولا ينطلق بيني في هجومه على الكنيسة من كونه ملحدًا، بل على العكس، نجد في كثير من سطور رواياته إيماناً روحياً عميقاً وعنيفاً قاسياً في الوقت نفسه. ولذا فهو في مهاجمته للكنيسة إنما باعتبارها مؤسسة، بعيداً

كافة الزوايا مخترقة الحواجز والمحرمات. أضف إلى هذا أن هذين الترعين من الألب يمتازان معاً بطريقة رائعة، فيميلان للكاتب هويته الخاصة التي لم تكن لتتحقق لو أن بيني اختار نوعاً واحداً منهما. ويمكن أن نسمي هذا بالثعدية التعبيرية وفي هذه الثعدية، وكذلك في «القران الروائي» لستيفانو بيني يمكن أن نلاحظ دوافع روائية مشتركة غارقة في تشابك الخطوط الروائية، ولكن يمكن تمييزها على أي حال.

ومن هذه الموضوعات يمكن أن نشير في الدرجة الأولى إلى معالجة أوضاع الشباب. فالكتيب يختار دائماً أبطاله من الشباب، دون العشرين، بل حتى الأطفال. ورغم هذا فإن الروايات لا تبدو مسطحة واهية وإنما مليئة بالمواقف الدرامية بل والمأسوية التي قد لا نتوقعها من أبطال دون العشرين، أو حتى أطفال، مثل بطل روايته إليانور الذي يبلغ من العمر اثنا عشر عاماً ومع ذلك فهو مريض يعتمر، وأبطال فرقة تفلستيني من الأيتام البائسين اليائسين. وهناك انطباع بأن ستيفانو بيني مأخوذ بعقيدة الأطفال، لأن عالم الطفولة عالم فريد في ذاته، مليء بالسحر والخيال، ومن ثم يصح أن يكون الأطفال هم من يحمل كلامه أو هم المتحدثون الرسميون باسم خياله الأدبي البكر. وتأثر بيني بعالم الطفولة يعود إلى الأسباب نفسها التي تأثر بها لويس كارول وجيمس باري: فالطفولة قارة منفصلة عن العالم، بل هي كوكب يسيطر عليه الخيال، والسحر فيها لا يزال يتمتع بالسلطة والحق في محاربة مكاره الحياة، والأحلام فيها تجسد النزوات والإخفاقات اليومية. وعندما يكون الأطفال في موضع التهديد أو الاستغلال والاعتصاب أو الإكراه على التماشي مع تواضع الكبار، فإن هذا دليل على أن الظلم تجاوز كل الحدود. أو كما يقول بيني: «أرى بلد تعيش ذلك الذي يسمى فيه الوحيدون الذين لا يزال لديهم أمل ما باليائسين»!

تؤكد أن بيني يقوم بعملية الاختراع اللغوي بكل التواضع والاحترام الواجب تجاه اللغة. فهو يتلاعب ويأور، ولكن في حدود السلامة اللغوية، يغير في التراكيب ولكنه لا يحطمها، ويتعامل مع النحو والصرف كأنهما أصدقاء له تعود على ممارسة المزاح معهما دون أن ينسب في أي أذى لهما.

ولهذا نجد كثيراً من المستحدثات في الألفاظ، ولكنها سريعة الفهم والاستيعاب وموظفة توظيفاً مناسباً لأغراض الرواية. ويخدمه في هذه المستحدثات حديثه الدائم عن المستقبل، وهو حديث خيالي، ليس فقط على مستوى الوقائع والأحداث وإنما أيضاً على مستوى اللغة والألفاظ. فإبداع ظهور الألفاظ المستحدثة حالياً إبداع سريع جداً، حتى لا يمر يوم دون أن تظهر ألفاظ مستحدثة في كافة المجالات، السياسية والعلمية والتكنولوجية، وهذا في حد ذاته مبرر كافٍ لقبول كثير من الألفاظ المستحدثة التي يأتي بها بيني وهو يتحدث عن المستقبل الذي عندما سيأتي ستكون الألفاظ المستحدثة فيه قد قاقت الألفاظ المستقرة في قواميس اللغة. وليس غريباً إذاً أن نسمع من بيني ألفاظاً مثل «ناتحات الهباب» بدلا من «ناتحات السحاب» ونحن نرى الآن كيف أن السحب السوداء أصبحت تغطي مساحات أوسع من الكرة الأرضية.

ويمكننا أيضاً أن نحدد ملمحاً آخر من ملامح اللغة عند بيني، وهي المبالغة، فلا شيء يوصف بأسلوب طبيعى، ولا تحترم قرائن الطبيعة كثيراً. ولو كان بيني رساما لوضعه نقاد الفن التشكيلي في زمرة الانطباعيين، فهو يصف الأشياء، لا كما هي، ولكن من خلال انطباعه عنها. كان يصف عيني امرأة بأنها في خضار «البامبوتيا» بعد مضغها.

وفي لغة بيني أيضاً لا تأتي أسماء الشخصيات والأماكن مصادفة أبداً، وإنما تسير وفق منطق الكاتب (أو بالأحرى الخيال غير المنطقي للكاتب).

عن الدين وجوهه. فالدين سليم والمؤسسة يمكن أن تصد بفساد أعضائها.

أما عن التكنولوجيا فإن هناك مواءماتاً حول علاقة بيني بالتكنولوجيا، وهو سؤال يطرح نفسه دائماً على كل من يقترب من أدب الخيال العلمي. ونستطيع أن نستثنى بيني من طائفة كتّاب الخيال العلمي المؤمنين بالتكنولوجيا العالية والمروجين لمعجزاتها مثل أزييموف وكلارك، ولا هو حتى من كتّاب الخيال العلمي المذعورين من خطورة التقدم العلمي. ومن جانب آخر نستطيع أن نقرأ ونحس بحالة من القلق في أعمال بيني، وبأنه لا يثق في التكنولوجيا تلك الثقة العمياء، وإنما يسقط الشكوك والتساؤلات على المستقبل بأسلوب جديد وذكي. ومثل كل كتّاب الخيال العلمي نجد لديهم الميعة الكمبيوتر، ولكنه عند بيني لا يجن جنونه، أو يحاول السيطرة على كوكب الأرض مثل الكتّاب الآخرين، وإنما يحس بالإجهاد والتعب لأن المبرمجين الذين يتولون العمل عليه لا يرحمونه ويجعلونه يعمل طوال اليوم بينما هم يمارسون عليه أنماط الكمبيوتر الشهيرة.

اللغة عند ستيفانو بيني:

لا تظهر هوية ستيفانو بيني المنكبة للتقليدي والمناوئة للتوافق مع الاتجاهات السائدة في تنوع الموضوعات وحسب، وإنما في أسلوبه القثري الخاص به والذي يميز إنتاجه الروائي بحيث تستطيع التعرف على أصاله فور قراءتها. والذي يقرأ أعمال ستيفانو بيني يلمس على الفور جرة شديدة على اللغة نابغة من قدرته الخيالية التي تتجاوز إمكانات قاموس اللغة العادي. فهو يعبر عن كل شطحاته الخيالية دون أن يترك قواعد اللغة الصحيحة تعوقه عن التحليق بالخيال. وإنما يقوم ببساطة باختراع ما يلزمه من احتياجات لغوية. وهي عملية دقيقة للغاية ولا يقرى عليها الجميع؛ لأنها في النهاية تحترم الشروط الأساسية للغة، ولا «تفتري» عليها دون حساب. بل إننا نستطيع أن

صعوبة بالغة في الترجمة، لأن المترجم في هذه الحالة يجد نفسه مضطراً لوضع الاسم كما هو، طبقاً لما تقتضيه أصول الترجمة السليمة، ولكن الترجمة في هذه الحالة تفقد كثيراً من المعنى الذي أراده المؤلف من خلال إطلاقه لهذه الأسماء بالذات، وربما كان الحل الأفضل في هذه الحالة هي أن يقدم المترجم بشرح مدلول الاسم في تذييل النص المترجم. ■

فعل سبيل المثال نجد متيفانو يبنى يسمى الوزير الذي كان وراء إعادة تنفيذ أحكام الإعدام في إيطاليا باسم سانجوين، وهو لفظ مشتق من الدم، أي أنه يريد أن يطبع الاسم بالدموية. وكذلك القسيس الذي يأتي للمحكوم عليه بالإعدام في لحظاته الأخيرة، وهو يسميه شيبولا أو بصللة، وهو اسم ساخر يطلق على أراذل العامة في إيطاليا. وهذا الأسلوب الخاص في أسماء الأشخاص يشكل

ليوناردو شاشا والمعالجة الروائية لظاهرة المافيا في إيطاليا

دكتور أنور بهنسي محمد

ولد ليوناردو شاشا في الثامن من يناير ١٩٢١م. ، في بلدة ريكالموتو من أعمال أجريجنو بجزيرة صقلية الإيطالية، وكان الأخ الأكبر من بين ثلاثة أخوة، وتنتمي أمه إلى عائلة من طبقة الحرفيين، وأبوه موظف في مناجم الكبريت المنتشرة في تلك المنطقة (١)، ويشير شاشا في فترة من روايته "أبراشيات ريجانيو" إلى أصوله ومدى معاناتهم في مناجم الكبريت، وتعد هذه الفقرة إشارة مختصرة ومبصرة عن عائلة شاشا، وأيضاً إظهار للصورة القائمة التي كانت عليها صقلية في ذلك الحين، وتلميح سريع إلى ظاهرة المافيا والظلم الاجتماعي المنهك للجميع:

موجوداً في العالم، استغل عدة الخوف هذه دائماً
تحاصر الجميع" (٢).

نلاحظ من الفقرة السابقة مدى ارتباط شاشا بأصوله وموطنه صقلية، ومدى فهمه للواقع الصقلي، فقد تشرب حياة أهل صقلية وتعلم في مدارسهم، وعانى كما يعانون من الفساد ومن القانون المتسلط الذي فرضته عصابات المافيا على السكان الذين لمزوا الصمت الإجباري تحت وطأة الخوف، ولكن شاشا كتف عن كل هذا الواقع في صورة روائية مبصرة.

التحق شاشا بالدراسة في من السادسة، وسرعان ما تلقى يشفق بمادة التاريخ، وأيضاً أحب الأدب

رجال " من دمي كانوا غتياناً في مناجم
الكبريت، يعملون بالمعاول والأيدي
في الأرياف، لا يصلهم الحظ الطيب أبداً، فهم
دائماً يحصدون القليل، وكأنهم في التجنيد
الإجباري، دائماً في صحبة الممول أو القاس،
وليل مناجم الكبريت، والمطر على الظهور. في
لحظة من الزمن يحصدون الحظ الجيد عندما
أحدهم يعمل متعهد أعمال البناء أو موظفاً، وأنا
الذي لا أعمل بذرأى أقرأ العالم من خلال الكتب.
لكن كل شيء هاش جداً... ناس من دمي يمكن
أن تعود إلى حياة اليأس، يمكن أن تعود قترى
المعاناة والكرب في الأبناء، إذًا، مادام الظلم

الاجتماعى عن ضرور صقلية. وظلت رواية "يوم البومة" واحدة من أكثر أعمال الكاتب شهرة واستمرارية نظراً لأنها حددت الملامح الحقيقية للكاتب والمفكر ليوناردو شاشا.

بالإضافة إلى رواية "مشورة مصر" أو "المؤامرة المكشوفة" عام ١٩٦٣ شهدت الستينيات ميلاد بعض الروايات ذاتمة الصيت من بين أعمال شاشا، والتي وجهها بشكل خاص إلى الأبحاث التاريخية المتعلقة بالثقافة الصقلية، منها على سبيل المثال رواية "كلل طريقته" ١٩٦٦ ورواية "موت المحقق" ١٩٦٧ وفي نفس العام خرج إلى النور كتاب "مختارات روائى صقلية" الذى أعده "ليوناردو شاشا" مع "سالفاتورى جوليمينو" (١٠).

عندما تقاعد شاشا وبلغ من العاشر فى عام ١٩٧٠ نشر عمله: "الوتر الجنون" (١١)، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تدور حول الأمور الصقلية، ويلاحظ إن المؤلف خلال هذه المقالات يوضح فكرته وخبرته الذاتية عن الصقليات. وفي عام ١٩٧١ قام شاشا بنشر كتاب "الضمون" (١٢) وقد وظفه المؤلف بشكل موجه لإيجاد سلسلة من الجدل السياسى.

وفي مناخ الاستفتاء على مسألة الطلاق، وما تلاه من هزيمة سياسية للأحزاب الكاثوليكية عام ١٩٧٤ ولد كتاب "todo modo" وهذا الكتاب يتحدث عن الكاثوليك الذين يعملون بالسياسة.

بعد مرور سنوات عديدة عمل شاشا خلالها بالسياسة شعر الكاتب بالمرض الذى أجبره على السفر المفكر إلى مدينة ميلانو طلباً للعلاج، وخلال هذه الفترة كتب مؤلفاً عدة روايات حملت الاهتمامات والسمات الذاتية للكاتب، وكانت بمثابة مرايا عاكسة للواقع فى صورة روايات بوليسية قصيرة: "أبواب مفتوحة" ١٩٨٧ "الفارس والموت" ١٩٨٨ "قصة بسيطة" ١٩٨٩ والحقيقة أن هذه الروايات يمكن أن تسجل بشكل يتبعى بحثاً روائياً متكاملاً عن

حياً شديداً، وعندما بلغ الثامنة من عمره عكف بقوة وإصرار على قراءة جميع الكتب التى كانت متاحة حينئذ فى بلدته رالكارتو.

فى عام ١٩٣٥ انتقل شاشا مع أسرته إلى كالتانيسيتا (٣)، وهناك التحق بمعهد المعلمين الذى ظل يدرس به حتى عام ١٩٤١ ثم اجتاز الامتحان النهائى ليصبح مدرساً ابتدائياً. وفى عام ١٩٤٤ تزوج شاشا من "ماريا أندرويتو" وأنجب منها ابنتين، وفى عام ١٩٤٩ بدأ التدريس فى المدرسة الابتدائية ببلدته (٤).

وفى عام ١٩٥٢ قام بنشر عمل بعنوان "قصص الدكتوريرة" (٥) عبارة عن ٢٧ نص قصير كتبها المؤلف فى صورة نظرية ريمانية فائقة، وفى نفس العام خرجت إلى النور المختارات الشعرية "صقلية" و"قبة". ثم فى عام ١٩٥٣ حصل ليوناردو شاشا على جائزة الكاتب الكبير "بيرانديلى" بمشاركته فى المداخلات النقدية المهمة عن "بيرانديلى والمذهب البرانديلى" (٦).

فى عام ١٩٥٤ شغل منصب مدير لجلتى: "جاليريا" و"كراسات جاليريا" وهى مجلات متخصصة فى الأدب، وفى عام ١٩٥٨ انقطع عن نشاطه فى ممارسة التعليم من أجل العمل فى مكتب للرعاية المدرسية. ومن الجدير بالذكر أن شاشا فى عام ١٩٥٦ قام بنشر أول كتاب عالى القيمة "أبراشيات ريجالبيترا" (٧)، وتوالى النشر فى خريف عام ١٩٥٨ ثلاث روايات من مجموعة رواياته: "أصنام صقلية" (٨)، "العمة أمريكا"، "الثامن والأربعون"، وفى النهاية تأتى رواية "موت متالين".

وكتب شاشا رواية "يوم البومة" (٩) فى عام ١٩٦١ تلك الرواية التى شكلت مع رواية "كلل طريقته" ورواية "أبراشيات ريجالبيترا" ثلاثية رائعة للإعلان عن مصداقات المافيا، وحقت شهرة واسعة لشاشا وكانت بمثابة الانشغال المدنى والإعلان

بأنت معلقة عن المذنب، ومجسدة لصور القصاد والإجرام المرتبط بالمافيا، لكن في شكل محاكاة ساخرة، وسخرية خفيفة الظل لا تتحدر نحو الشكل الكوميدي، بل تبرز الشكل المأسوي للواقع السياسي المتدنّي الذي تحكمته فيه عصابات المافيا.

وحرى بنا في هذا المقام أن نذكر شهادة الكاتب الإيطالي الشهير "إيطالو كالفينو" (١٥)، والتي جاءت في رسالة "كالفينو" إلى "شاشا" هذا نصها: "إنك تجيد فعل شيء لا أحد يجيد فعله في إيطاليا: الرواية الوثائقية التي ترفق المشكلة ما، مقدماً معلومات كاملة عن هذه المشكلة بحوية ورؤية ثاقبة، ورقة أدبية وعناية كتابية فائقة، لديك الذوق النقدي المطلوب في هذا المقام بما فيه الكفاية، وأيضاً اللون الحلي لا ينقصك، إنه التأطير التاريخي والقومي ولكل العالم المحيط، وهذا يخلصك من الإقليمية الضيقة، وإن التنبؤ الأخلاقي عندك ليس أبداً بالقيل" (١٦).

إذاً السمة البارزة في روايات شاشا أنها روايات وثائقية، أما الوجه المختلف للرواية البوليسية - بجانب كونها وثائقية - فإن السر فيها يظل غالياً مستوراً تخيم عليه ظلال الصمت الذي فرضته المافيا، والبحث عن الجناة قد لا يصل مطلقاً إلى حل مهمل ومباشر، لأن الحقيقة لا تكون سهلة المآل وليست واضحة المعالم، أيضاً عندما تظهر حقيقة ما فإنها حبيسة وضحية تحركات السلطة، لذا عندما يكتشف المذنب فلا يُعاقب، أو على أدنى تقدير لا تهزم أبداً المؤامرة الإجرامية التي ينتمى إليها. والأمثلة التي نسوقها الآن تبين بدقة على تلك الحقائق التي تُظهر هساد السلطة وحمايتها لعصابات المافيا، يقول شاشا في عبارة ذات مغزى: "من يحكم يضع القانون، ومن يريد الاستفادة من القانون يجب أن يظل مع من يحكم" (١٧)، وأيضاً ما يشير إلى الاستسلام والطاعة العمياء: "يجب ربط الحمار حيث يريد صاحبه" (١٨).

الموقف المشوش والصعب في إيطاليا أثناء تلك الحقبة الزمنية التي سجلت أحداثها، وتنتهي حياة المؤلف الذي ولغته المنية وهو بدون آخر رواياته في المكتبة في ٢٠ نوفمبر ١٩٨٩ بمدينة باليرمو. قبل كتابة شاشا لرواية "يوم البومة" - الرواية الأولى التي أبرزت صورة عصابات المافيا - جمع الدراسات والأفكار التي كتبت في هذا الموضوع، ووضعها في سلسلة من المقالات، ثم جمعها وأطلق عليها "تاريخ موجز للرواية البوليسية"، وفيما بعد أدخل هذه المواضيع في صله "الكلمات المتقاطعة" ١٩٨٣ (١٣).

حتى الآن تحتفظ الروايات البوليسية التي كتبها شاشا بإعجاب كثيرين نظراً لمعصر التشويق، وأيضاً لإعلانها عن ظاهرة ملأت أسباع العالم "ظاهرة المافيا"، والصن الروائي القوي الصادق المصور للواقع الذي امتلته شاشا جعل من هذه الروايات وكأنها تحدث من كل فرد في صقلية. إذاً ليوناردو شاشا وضع تحت التجربة جنساً أدبياً في صورة رواية بوليسية، وأحدث من خلالها انقلاباً على القواعد والأسس التقليدية للرواية، فقد غُتس في العقليّة الفكرية لن حوله عن المشاكل التي توجد في الواقع المعاصر، وصاغها في قالب روائي شيق وهادف، وصورها أصدق تصوير حتى بدت وكأنها مرآة عاكسة للواقع. ومن ثم يمكننا القول إن الرواية البوليسية مع شاشا قد وظفت تحت هذا المفهوم: "إن الصياغة الروائية تهدف إلى كشف حقائق الأحداث، وإلى الإعلان عن المذنب" (١٤).

ليست الرواية عند شاشا مجرد سرد لإحداث مجبّرة، بل عندما نضعها في سياقها العام، ونحلل مضمونها، نلاحظ أنها تجسد حقيقة مهمة، ألا وهي محاولة كشف حقائق أرادت السلطة إخفاءها. وبناء عليه ندرك أن الرواية البوليسية التي كتبها شاشا تأتي على عكس القوانين التقليدية عامة، لأنها

فى مناهضة هذا التصاد، والمثال الذى يجسد فكر المافيا ونظرتها للمجتمع وللشريعة من حولها، وأيضاً علاقتها مع القائمين على العدالة وطريقة معاملتهم، نجده فى رواية "يوم البومة" أوردته المؤلف على لسان زعيم المافيا "دون ماريانو أرينا" (٢٠) مخاطباً الضابط المحقق "بيللوى" (٢١):

"أنا لدى معرفة ما بالعالم، وتلك التى نسميها الإنسانية، ونملاً أفارينا بقول إنسانية، كلمة جميلة منقحة، إننى أقسمها إلى خمس فئات: الرجال؛ أنصاف الرجال؛ الأقزام؛ (أتحدث باحترام) الخطافين (إشارة إلى رجال البوليس)؛ الجواسيس (٢٢) ... الرجال قليلون جداً؛ أنصاف الرجال قلة، والذى يرضينى أن تقف البشرية عند أنصاف الرجال. لكن لا، ننزل من جديد أسفل إلى الأقزام، الذين هم مثل الأطفال، وهم يعتقدون أنهم كبار، قروء يفعلون نفس حركات الكبار ...

(وننزل) مرة ثانية أسفل إلى الخطافين، هؤلاء الذين فى طريقهم لأن يصبحوا جيشاً ... وفى النهاية الجواسيس: الذين يجب أن يعيشوا مثل البوط فى المستنقعات، لأن حياتهم ليس لها معنى على الإطلاق ولا مقدار أكثر من ذلك الذى للبوط ... حضرتك، أيضاً لو ستجبرنى على هذه الأوراق مثل المسيح، حضرتك رجل ... (٢٣).

هذه الكلمات جاءت على لسان "دون ماريانو أرينا" ذلك الرجل شبه الأعمى، زعيم المافيا المقتدر غليظ القلب، مخاطباً الضابط "إميليانو بيللوى" القادم من مدينة "بارما"، ويعمل فى صقلية كرئيس مباحث، وهو شاب مثقف ومحارب قديم كان مقدر له أن يصبح محامياً لكنه ظل فى الخدمة باسم أرقى مثل العدالة (٢٤). عالمان فى مواجهة بدون أية إمكانية للوساطة أو المصالحة. فمن يتنصر المافيا أما العدالة؟ سؤال تصعب الإجابة عليه لكن الأحداث الروائية تؤكد استمرارية المافيا.

فيلاد رواية "يوم البومة" عام ١٩٦١ كان

الحقيقة أن القارئ لرواية مثل رواية "يوم البومة" يستطيع بدون أدنى جهد التعرف على الواقع المعاصر لأحداث الرواية عام ١٩٦١ فى إيطاليا عامة وفى صقلية خاصة، فموضوع الرواية يرسم الخط المحدد والمتوازي بين الشخصيات ومحيط البيئة التى يعيشون فيها، بين الغبار ورياح الجنوب الساخنة الرطبة، بين الضحايا والذنبين. تأتى رواية "يوم البومة" نتاجاً لتلاقي ثلاث هويات أساسية عند المؤلف، الأولى: انخراط شاشا ومشاركته الدائمة والفعالة فى الأمور الضعيفة، وذلك بالحدث عن مشكلة صقلية (ظاهرة المافيا)؛ الثانية: الميل نحو كتابة الروايات البوليسية؛ الثالثة: الرغبة فى أن تتال كتاباته فهم واستحسان قاعدة عريضة من الجمهور.

إذا البيئة أو المحيط الذى تقع فيه أحداث الرواية هو تلك القرى الفقيرة المأهولة بالحرثيين والفلاحين والعمال، والذى تسيطر عليها عصابات المافيا ويجرى عليها الحكم العرفى لرجال المافيا. والحقيقة إن شاشا كان مرتبطاً بتلك البيئة ارتباطاً قوياً وخاصاً جداً، لذلك نجده يخاطب إقليمي وموطنه صقلية فى مرات عديدة خلال رواياته بحب شديد. ولا يخفى شاشا إطلاقاً رأيه فهو يملته على الجمهور، ويدرك تماماً أن الرأى المعلن على الملأ يكتب القوة بل ويسجل جداً، وعندما يتحدث صراحة عن المافيا فيقول فى كتابه "الذاكرة المستقبلية (أو الذاكرة لها مستقبل)" عام ١٩٨٩: لا شيء يزعجنى إطلاقاً عندما يعقرونى خبيراً بشئون المافيا، أو كما يقال عالمًا بأمور المافيا ... ببساطة إننى شخص قد ولد وعاش، ومازلت أعيش فى بلد بجزيرة صقلية، وذاتما حاولت فهم الحقيقة التى تسيطر، والأحداث وكذلك الأشخاص، فأنا خبير بأمور المافيا مثلما أكون فى أمور الزراعة والهجرة، والتقاليد الضعيفة (١٩). ولعصابات المافيا فكر وحسابات لا يستوعبها إلا رجل مثل شاشا قد عاش فى هذه البيئة، وشارك

المافيا.

ونلاحظ في الرواية مقابلات مع التصور الأخرى التي كتبها شاشا، فالواضيع العديدة التي ظهرت في كتابات المؤلف كانت بمثابة طرح عام لمشاكل إقليمي "مقلية"، قد أخذ شاشا في اعتباره أن هذا المكان يعج بنماذج عديدة من المشاكل، وأيضاً عديد من الأمور المتناقضة التي ليست فقط إيطالية الهوية لكنها أيضاً أوروبية، ومن المحتمل أن شاشا أراد أن يجعل من مقلية صورة مستعارة معبرة عن العالم المعاصر (٢٧).

الرواية مليئة بالاستعارات والتشبيهات والتعبيرات الحية التي يجريها المؤلف على أسنة شخصيات الرواية، وكأن هذه الشخصيات تتحدث في الواقع، لذا يعيش القارئ للرواية في جو من المشاركة الوجدانية لأهل مقلية وللأحداث التي تصورها الرواية.

إذاً التقنية الروائية التي يحكي خيوطها المؤلف جديرة بالملاحظة والحرص: ومن ثم تبدأ الأحداث مع جريمة قتل "مافالورتي كولاسبرينا" مغاويل أعمال بناء، أمين وعصامي يمتلك شركة للمقاولات نجحت في الحصول على مناقصات متواضعة للقيام ببناء بعض أعمال البناء الشعبية. في تمام الساعة السادسة والنصف صباحاً قتل المغاويل وهو على وشك الصعود إلى الحافلة المتجهة إلى مدينة "باليرمو" بطلقتين من سلاح ناري، وفيما بعد، وعلى الترو وصل رجال البوليس الذين حاولوا فهم ما حدث من جموع الحاضرين، لكنهم كانوا ينطحون ضد حائط من الصمت: حيث بائى الرذل لم تكن موجوداً، لا أحد رأى شيئاً، لا أحد سمع الطلقات النارية. وهنا يتأق المؤلف في وضع القارئ مباشرة أمام مشكلة من الصمت العام الجماعي، وأيضاً الإعراض التام أو الانفصال العميق عن مجريات الأحداث، وهذا ناتج عن الخوف وقدره المافيا على ترسيخ هذا المفهوم العام

معاصراً لجاذبية شديدة الصعوبة بين عصابات المافيا والعدالة بسبب الدعم والمساندة التي حصلت عليها تلك العصابات من جانب العديد من رجال السياسة، وأيضاً بسبب صمت سكان البلدان التي كانت منتشرة بها تلك العصابات. وكان البعض ينفي وجود هذا الشكل من الإرهاب مبرراً الأمر بالقول إنها أحداث تتعلق بالماسونية (٢٥)، أو إنها جرائم صغيرة فردية.

ولدت عصابات المافيا تقريباً في عام ١٨٢٠ وقد أخذت ملامح التنظيم المقلية الإجرامى ابتداء من عام ١٨٦٠ ثم تطورت وأصبحت شبكة حقيقية خاصة جداً، وقد تشكلت في صورة مراكز صغيرة لممارسة السلطة (مجمعات سلطوية) من خلال التهديدات وفرض الإتاوات والعنف المنظم، وقد وضعت هذه العصابات مناطق الريف الوسطى والغربية من جزيرة مقلية تحت سيطرتها، فارضين على سكانها صمتاً خفياً، ومحتفين جراء هذا أمراً ماثلاً وفرائد كثيرة.

وقد انتشر وامتد نشاط تلك العصابات وتجمعاتها السلطوية من الأرياف إلى المدن مستثمرين ومحاصرين قطاعات اقتصادية أخرى، وأيضاً شمل حصارهم الهيئات السياسية والإدارية. وفي النصف الثاني من القرن بعد الحرب العالمية الثانية نشأت عصابات المافيا في المدن، وخاصة في قطاعات أسواق الخضار والفاكهة، والمقاولات والبناء، ولم يقتصر نشاطهم على الداخل فقط بل امتد إلى الخارج أيضاً (٢٦).

وقد جاءت رواية "يوم البومة" بمثابة ثورة عارمة للإعلان عن المافيا في تلك الحقبة الزمنية، ويرجع هذا إلى أنه لم تكتب في ذلك الحين كتب موجهة إلى جمهور غير من الناس تتناول ظاهرة المافيا، علاوة على ذلك فإن الموضوع لم يعالج من قبل إلا بشكل سطحي وهزل لا يرقى أبداً للتعبير أو الإعلان عن مثل هذه الظاهرة الضخمة، أعنى

إيطاليا عن ظاهرة باتت خطيرة، وتسببت في نشر الفساد في ربيع صقلية، وسريعاً قد تمتد إلى باقي القطر مُفسدة إيطاليا بأكملها.

من خلال الرؤية الشاملة للتقنية الروائية نلاحظ أن شاشا يضع نقطة للملاحظة ثم يستمر في العرض الروائي، وهذه الطريقة تشبه بدرجة كبيرة فكرة السينما التصويرية، فالأحداث التي تدور في صقلية مع الضابط "بيلودي" لا تنقل تماماً بل تتغير في القصر بروما حيث الثواب والوزراء الذين يتم إعلانهم بصورة مغايرة فحواها أن الضابط "بيلودي" متحمس كثيراً، ويحاول أن يحملهم المسئولية مناصفة مع المافيا، ومن الفقرة الشهيرة التي جاءت على لسان رجل سياسي لا يذكر المؤلف اسمه، عندما يتحدث بقلق خفية من أن يأتي اليوم الذي يحمل اعتراضات زعيم المافيا "ماريانو"،

خاصة بعد القبض على "ماريانو" فيقول هذا الضياعي: "وفي هذه الحالة يا عزيزي، السلسلة تطول، تطول كثيراً حتى يمكن أن أجد نفسي مقبرصاً على" أيضاً أنا، والوزير، والإله ... كارثة يا عزيزي إنها كارثة". (٢٠) هذه الفقرة وإن بدت في صورة قلق لأحد رجال السياسة الذين يدعمون المافيا، إلا إن فيها دلالة كبرى على توسع المافيا المستمر، والارتباط القوي بينها وبين السلطة، ومن ثم يسوق المؤلف حواراً بين مقال صقلي وبرلماني يتعلق بالغطاء السياسي لمشكلة متصلة بمناجم الكبريت، من خلال هذا الحوار أراد شاشا أن يعن بمرارة شديدة عن الإدارة السيئة للدولة والتواطؤ الظاهر والعلني بين المافيا والسياسة.

نتابع قراءتنا للرواية حيث تظهر في الصفحات التالية شخصية جديدة "الرشد أو الجاسوس" المدعو "بارينيدو" (٢١)، ذلك الرجل الذي يأمل الضابط فيه أن يقدم إمكانية إقامة الدليل أمام القضاء بعد صياغة الضابط المنطقية لأحداث الجريمة،

اللزج للصمت والسكرت حتى أصبح مغروساً في جينات المواطنين.

في المشهد التالي يأتي أقارب القاتل إلى التكتة العسكرية من أجل الاستجواب بعد استدعائهم من قبل المحقق. حمرة الخجل الشديد كانت تلو وجه الأخوين "كولامبيرنا" ليس بسبب الموت المأسوي لأخيهما لكن بسبب المكان الذي وجدا نفسيهما بداخله (٢٨).

يظهر المؤلف الصدام الصعب بين المواطنين والبرلوس، ويصبح هذا الصدام أكثر وضوحاً مع وصول الممثل الرئيسي للرواية، الضابط "بيلودي"، ضابط شاب من أصول تتحدث من مدينة "بارما" في شمال إيطاليا، له ملامح محبوبة ومريحة، ديمقراطي ومحارب قديم ضد الغزاة، يلاحظ ذكائه من الكلمات الأولى التي قالها للإخوة الشركاء في شركة المقاولات "سانتا فارا"، حيث قال "الأوروبيون لطفاء لكن لا يفهمون شيئاً" على أية حال، على عكس اقتناع أخوة القاتل فإنهم يجدون أنفسهم أمام أوروبي في غاية الذكاء والفهم بالأمور الصقلية، فقد خاص حتى العمق في أسرار صقلية، ولديه القدرة على صياغة تقنية الجريمة ودوافعها بكل وضوح وجلاء، لذلك نجد المؤلف يضع على لسان هذا الضابط شرحاً مطولاً لأحداث الجريمة وأهتات المافيا في مجال البناء والمقاولات والتقنيات التي تتبعها وكيفية احتفاظها بالسلطة وعلاقاتها مع رجال السياسة.

و حقيقة الأمر إن أغلبية رجال السياسة وممثلي الدولة سواء في صقلية أو في روما - حتى الستينيات - كانوا لا يعترفون بوجود صلة بين الإدارة الشعبية والمؤسسات، بل أنكروا وجود المافيا نفسها، ومن ثم جاءت أهمية إعلان شاشا وقوة بلاغه عن المافيا في حقبة زمنية غلب عليها الصمت والسكرت من جانب القوى السياسية، وأيضاً كانت هناك حاجة ملحة وماسة لإعلان

الأحداث، ولهذا يردد في نفسه هذه العبارة: "لا شيء خيال، صقلية كلها بُد خيالي، وكيف يمكن البقاء فيها بدون خيال؟" (٣٤).

وجدير بالذكر هنا أن هذه العبارة السابقة التي أجازها شاشا على لسان الضابط "بيللودي" وهو على وشك استجواب الزوجة الشابة للمفقود "نيكولوزي"، قد استخدمت من قبل الصحفي الفرنسي "مارسيل بادوفاني" كعبارة شهيرة معبرة في كتاب "جوفاني فالكوني" (شؤون المافيا) المنشور في نوفمبر ١٩٩١ والمعروف أن "جوفاني فالكوني" كان أحد ضحايا المافيا فقد اغتالته عصابات المافيا مع زوجته ورجال حراسه في ٢٣ مايو ١٩٩٢ ويلاحظ أن اسم شاشا يتردد في كتاب "فالكوني" ست مرات تقريباً (٣٥).

نعود من جديد إلى الرواية حيث نجد الضابط "بيللودي" الذي أدار استجواباً معتداً مع زوجة "نيكولوزي" مراعيًا الاحترام الشديد لشخصية المرأة، ومع أسئلة الضابط الذكية اعترفت الزوجة أخيراً باسم الرجل الذي رآه زوجها بعد لحظات من وقوع الجريمة، وقدمت بهذا الاعتراف شاهداً مزعجاً: للدع باسم الشهرة "زيكينيتا" (٣٦)، وجاء اعترافها فقط بعد إحساسها بتهديد المارشال المساعد للضابط "بيللودي" في التحقيق، ولم يأت هذا الاعتراف نتيجة اختيار حر بين ممثل العدالة والمواطن، وفي هذا المقام يؤكد المؤلف على الهزيمة غير المحدودة للدولة في المواجهات مع نظم المافيا. على أية حال، تم القبض على "زيكينيتا" واسمه الحقيقي "ديجو ماريكا"، وفي الحال أدره "المرشد بارينيدو" إنه رجل ميت (لأنه يعلم أن المافيا تتركه أنه جاسوس)، ونتيجة لإحساسه أرسل سريعاً رسالة إلى الضابط "بيللودي" كتب بها اسمين، ثم تحقق كما كان يخشى وقوعه حيث قُتل بعد بضع ساعات. وصلت الرسالة بما تتضمنه من وشاية إلى مكتب الضابط بعد موت كاتبها، وعلى

وشخصية "بارينيدو" هذه تُعد الشخصية الأكثر غموضاً في الرواية: حيث يعيش حياة الخوف فهو محاصر بالخوف، ويصور شاشا هذا الخوف الطاعن الذي نشرته المافيا في ربوع صقلية عندما يمرض حالة الذعر التي كان عليها "بارينيدو" بقوله: "كان الخوف بداخله مثل كلب غاضب، يئن، يلهث، يزيد، ويسرخ بشكل فجائي في منامه، وكان بعض في الكبد وفي القلب." (٣٧)

ويبدو أن الظروف المحيطة بهذه الشخصية هي التي أجبرته على التعايش مع المافيا وأيضاً مع الدولة، محاولاً المناورة بين هاتين الحقيقتين المتعذر اجتنابهما. ومن ثم فالرجل في اللحظة التي يلتقي فيها مع الضابط "بيللودي" يفهم أن أمله في تحقيق بقائه أصبح غامضاً، وأنه قد انتهى دوره كمرشد، وسيظل طريداً من فكرة الغموض في شخصيته، فهو في حالة من التريب والخوف، حيث ترفقه أفكاره الدائرة بين الغموض في الشخصية والانتكاش (٣٨).

يوجد في هذا الجزء من الرواية بعض الكلمات التي وضعها المؤلف وكأنها مفاتيح مثل كلمة: (الموت، الخوف)، ونجد هذه الكلمات في سياق عبارات رنانة: "من أجل الخوف من الموت فهم يجابهونه كل يوم"، "أخيراً الموت يدق الأبواب"، "وفي النهاية الموت هو الشيء الأخير والأمر المقرر"، "لم تمد هناك التلبية المزدوجة، فالوت المزدوج يحدث كل ساعة"، هذه هي الأفكار التي يضعها شاشا في رأس شخصيته (بارينيدو المرشد أو الجاسوس).

الشخصية الأخرى التي نراها في المشهد الروائي هي شخصية مقيم الأشجار "باولو نيكولوزي" الذي اختفى في صباح يوم الجريمة طبقاً لإقرار الزوجة الشابة. الضابط "بيللودي" يدرك ظناً منه وجود صلة بين اختفاء "مقيم الأشجار" "نيكولوزي" وجريمة قتل "كولاسبرينا"، لكنه يدرك أيضاً أن عليه الاحتفاظ بهذا التخمين إلى حين يتحقق بمطابقة

الغرامية، واعتبروا أن هذا التوجه في مجرى التحقيقات مريحاً للجميع، ومهدئاً للنفوس .
 هكذا انتصرت إرادة المافيا، وهزمت العدالة ممثلة في الضابط "بيللودي" الذى مرّح من عمله، ونُقل المارشال "فيرليزي" إلى مكان آخر . ومن ثم تغير المشهد في الصفحات الأخيرة من الرواية، حيث يجد الضابط "بيللودي" نفسه في مدينته "بارما" بصحبة أصدقائه القدامى يتناقشون معاً حول صقلية، صقلية التى أجمعوا على أنها غير معقولة (لا تصدق) مثلها مثل باقى إيطاليا، ويردد "بيللودي" عبارة : "ربما كل إيطاليا تصبح صقلية" (٣٨). "بيللودي" الشاب الأشقر المتقرب المحارب السابق ضد الغزاة، الآن مهزوم من المافيا ومهان من رؤسائه يعيش فى حيرة من أمره، ولكنه على يقين من حبه لصقلية، ويرغب فى العودة إليها من جديد ولو كلفه ذلك كسر رأسه . هذه النهاية التناقضية جاءت بعد هزائم متوالية، وأيضاً بعد كثير من صور التشاؤم التى أظهرها شاشا فى الرواية، تجلّتنا فنكر أن المؤلف أراد أن يقدم للقارئ درساً لكى يحثه على النضال ومحاربة المافيا، وقد ظهرت نتائج هذا الدرس فى الأعوام التى تلت نشر الرواية، وما حدث خلال السنوات الماضية بين المافيا والمناهضين ضدها يبرهن بقوة على صلاحية الدرس الذى قدمه شاشا فى ختام روايته .

على أية حال، مع قراءتنا لرواية "يوم البومة" نتجلى أمامنا دائماً ثلاثة مواضيع جوهرية: الدولة، القانون، المافيا . ومن ثم تأتى الدولة ممثلة فى القضاء، المحققين، الضباط الرسميين، الجنود المساعدين، وهؤلاء مجتمعين منوط بهم تحقيق القانون، لكن تلك الدولة هى نفسها هى التى تسمح بنقل أو إبعاد أو عزل الرجال الذين يقومون بواجباتهم على الوجه الأكمل، لكن فيما يتعلق بالمواطن الصقلى فهو غالباً ما زال خاضعاً لسلطة

التو تم القبض على الشخصيتين المكتوب اسميهما فى الرسالة: الاسم الأول كان "بيتر وكو" (٣٧)، والثانى "ماريانو أرينا" وهذا الأخير هو المحرض على الجرائم، وزعيم المافيا الشهير القوى المسنود من قبل العديد من رجال السياسة، وشخصية "ماريانو" من الشخصيات التى صورها شاشا بعناية فائقة، وحظيت بالعديد من الآراء النقدية من بين مجمل موضوعات أعمال شاشا، لكونها شخصية ذات طابع خاص تشكلت فى إطار من القوة والجبروت، فسمتها العامة مستمدة من احترامها الشديد لبادئ قسفية أخلاقية خاصة بالمافيا، حتى بدت هذه المبادئ وكأنها غرست داخل هذه الشخصية. السمة البارزة أيضاً فى "ماريانو" احترامه الكبير للضابط "بيللودي" رغم أنها فى الأساس رجلان يمثلان السلطة المتعارضة، إلا أن سلطة "ماريانو" أكثر اتساعاً من سلطة الضابط "بيللودي"، وعليه ندرّك أن المافيا أكثر قوة وقدرة من الدولة .

على الرغم من الاحترام الذى يحظى به الضابط "بيللودي" من قبل زعيم المافيا "ماريانو" إلا أن هذا الأخير لديه أصدقاء أقرباء فى البرلمان وأيضاً فى الحكومة يرجع إليهم لإسقاط دعائم الصياغة الصحفية والمنطقية للأحداث التى صاغها الضابط كما لو كانت قلعة من ورق . هؤلاء الأشخاص لا يمكن الطعن فيهم، فهم قادرون على الدفاع يظهر الغيب عن جرائم المافيا، ودفاعهم لا يمكن دحضه حتى مع اعتراف المجرمين، إنهم يدفعون بالتحريات إلى اتجاهات أخرى بعيدة لكى يبرءوا المجرمين الحقيقيين .

فى نهاية أحداث الرواية نجد الضابط "بيللودي" فى مدينته "بارما" لقضاء فترة إجازة، وقد وصله خبر التحقيقات التى تجرى فى صقلية، حيث أخذت طريقاً جديداً بعيداً تماماً عن المافيا، فقد وجهوا الاتهامات إلى أرملة "تيكولوزى" وعشيقها، وبرروا أسباب الجرائم على أنها ترجع للدوافع

الرسمية، كل هذه الأمور كان لمصائب المافيا اليد العليا في تحريكها، ويعود ذلك لتغلغل تلك المصائب في كيان الدولة. وعلينا أن نذكر أن المعركة ضد المافيا شهدت بعض الانتصارات، وشهدت أيضاً كثيراً من الهزائم الفظيعة التي أودت بحياة رجال أبرياء. ■

أخرى غير سلطة الدولة، حيث تمثل المافيا بالتمسك له السلطة الأقوى، وهي السلطة التي تحظى بثقتها. ويلاحظ أنه خلال السنوات المديدة التي مضت منذ نشر شاشا لأعماله المعلقة عن وجود عصابات المافيا، فكثير مما قيل ومما كتب عن تلك الظاهرة (المافيا) قد تحقق، وكثير من الرجال قد ماتوا، وكثيرون نقلوا تصفياً، وآخرون عزلوا من أصالهم

المصادر

Ambrosie C., Opere di Leonardo Sciascia, voll. 3 Milano, Bompiani, 1999.

Sciascia L., Le parrocchie di Regalpetra, Roma-Bari, Laterza, 1956.

Sciascia L., Il giorno della civetta, Torino, Einaudi, 1961.

المراجع

fora, Intervista a M. Padovani, Paris, Stock, 1979 (trad. it. Milano, Mondadori 1979).

- Sciascia L., con Salvatore Guglielmino, Narratori di Sicilia, Mursia, Milano, 1967.

- Sciascia L., e Padovani M., La Sicilia come metafora, Mondadori, Milano, 1979.

- Sciascia L., Favole della dittatura, Roma, Bari, 1950.

- Sciascia L., Pirandello e il pirandellismo, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia, 1953.

- Sciascia L., "La corda pazzo", scrittori e cose di Sicilia, Torino, Einaudi, 1970.

- Sciascia L., A futura memoria (se la memoria ha un futuro), Milano, Bompiani, 1989

ovani), Cose di Cosa Nostra, Rizzoli, Milano, 1991.

- Ferroni G., Profilo storico della letteratura italiana, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

- Lupo Salvatore, Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri, Donzelli, Roma, 1993.

- Maghenzani G., Capitano Belodi, e rapporto, "L'Indice dei libri del mese", giugno 1998, pp. 6, 9.

- Merlo F., I quarant'anni e il sessantotto in Sciascia, in L. Sciascia, il giorno della civetta, "Corriere della sera", 2002.

- Nicola Fano, Come leggere Il giorno della civetta, Mursia, Milano, 1993.

- Sciascia L., La Sicilia come meta-

- Alice Aricò, e Altri, La violenza del potere nelle opere di Sciascia, Tabucchi e Consolo, letteratura italiana, Roma, 2004, 2005.

- Giorgio, Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio Baroni dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica, Firenze, Le Monnier, 1988.

- Benussi Cristina, Introduzione a Calvino, Roma-Bari, Laterza, 1989.

- Camilleri A., L'uomo e i quarant'anni, «La Stampa», 19 Novembre 1999.

- Coltura M., Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia, Milano, Longanesi, 1996.

- Falcone Giovanni, (in collaborazione con Marcelle Pad-

Sciascia L., "La corda pazzo", scrittori e cose di Sicilia, Torino, Einaudi, 1970.

(١٧) هذا العمل الذي يطلق عليه - "الضمرن" عبارة عن محاكاة ساخرة، حيث يذكر شاشا أن الحق "رواجس" بحدري عن مسألة من جرائم القتل في بلد من بلدان أمريكا الجنوبية، وهذه تورية واستعارة واضحة لإيطاليا حيث تتمايز mafia والسياسة معاً، وقد عولجت هذه الرواية وظهرت في صورة فيلم بعنوان "عقد ممثلات" من إخراج فرانيسكو روزي عام ١٩٧٦.

(١٨) انظر: -

Alice Aricò, e Altri, La violenza del potere nelle opere di Sciascia, Tabucchi e Consolo, letteratura italiana, Roma, 2004, 2005. p. 8.

(١٩) انظر: -

Sciascia L., e Padovani M., La Sicilia come metafora, Mondadori, Milano, 1979, p. 87.

(١٥) كاتب وقصصى إيطالي شهير (١٩٨٥ - ١٩٢٣) كان مثقلاً كثيراً بالحقبة السياسية والثقافية وأيضاً الاجتماعية، وله عدد من الأعمال الأدبية الهامة منها: "درب أعشاش المنكبات" ١٩٤٧ و"البارون المتعلق"

والقارئ من عدم الوجود" ١٩٥٩ وعملته الشهير "آذن غير المرئية" ١٩٧٢ وتعتبر مجموعة قصص "مركز فالدو" ١٩٦٣ من أشهر أعماله، القارئ من إيطاليو كالفينو انظر المراجع التالية:

Baroni Giorgio, Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica, Firenze, Le Monnier, 1988.

Benussi Cristina, Introduzione a Calvino, Roma-Bari, Laterza, 1989.

(١٦) راجع نص الرسالة: -

Sai fare qualcosa che nessuno sa fare in Italia: il racconto documentario su di un problema, dando una compiuta informazione su

وتركيب بالظروف الخفية للفلاحين، وما كانوا عليه من يؤس حيث كانوا ملازمين للحيوانات بشكل دائم، ولذلك جاء التصوير: "الكلاب مشدودة من روالح الأذن": انظر:

Sciascia L., Favole della dittatura, Roma, Bari, 1950.

(١٦) راجع: -

Sciascia L., Pirandello e il pirandellismo, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia, 1953.

(١٧) عبارة عن عمل يتناول تاريخ "راكورتو" البلد الذي ولد بها شاشا في وسط جزيرة صقلية.

(٨) في هذا العمل يتحدث شاشا عن "كاروزو" ذلك الصقلي الذي ذهب ليتحدث عن الحظ حتى انتهى به المطاف في الحروب الأهلية بإسبانيا أعوام ١٩٣٦ - ١٩٣٩.

(٩) البومة طائر ليلي، ولكن عندما يطير نهاراً فإنه يكون في حالة فرع، وهو أيضاً نذير شوم، وتسمية الرواية بهذا الاسم ما هي إلا تسمية مجازية تعطي إيحاء برفوح جريمة ما، ويشبه شاشا صقلية بطائر البومة: "مهجورة وقفرة، صامتة ونمامة، مرحلة وباتمة صقلية، إنها حقاً أرض الصعاليق، أرض النظام المضطرب على المكس المقرب، مثل بومة خرجت من عشها تطير نهاراً خالفة من شبح الموت." (ر هنا نلمس الاستعارة الأدبية للماضي ولجزيرة صقلية، وقد حققت هذه الرواية نجاحاً باهراً في الأوساط الشعبية، وأيضاً بين المثقفين فقد بيع منها ما يقرب من مليون نسخة، وقد قدمت في شكل مسرحي ثم في فيلم أخرجه "كاميائو داميانو" عام ١٩٦٩ اصعد مخرجه مالا وغيراً من تكرار العرض، وهذا ما كان شاشا دائماً يرفضه.

(١٠) انظر: -

Sciascia L., con Salvatore Gligelmino, Narratori di Sicilia, Mursia, Milano, 1967.

(١١) عبارة عن ٢٨ مقالا عن الكتاب - والأحداث في صقلية، انظر:

(١) كان لنجاح الكبريت شهرة أدبية واسعة حيث جاء ذكرها في عدد من الأعمال الأدبية للكتاب الصقليين نذكر على سبيل المثال "Rosso malpelo" "فوجا"، و"Claula scopre la luna" "لا بيرانديللو"، وجاء ذكرها عند "ليوناردو شاشا" في رواية "أبراشيات ريجالبيترا" كموضوع لتأملات مريرة عن الماضي مشيراً إلى معاناة أسرته في تلكه التاج.

(٢) النص من مسرحية "أبراشيات ريجالبيترا" لليوناردو شاشا:

"Uomini del mio sangue furono carusi nelle zolfare, picconieri, braccianti nelle campagne.

Mai per loro la carta buona, sempre il punto basso, come alla leva, sempre il piccone o la zappa, la notte della zolfara o la pioggia sulla schiena. Ad un momento, ecco il punto buono, ecco il capomastro, l'impiegato; e io che non lavoro con le braccia e leggo il mondo attraverso dei libri. Ma è tutto troppo fragile, gente del mio sangue può tornare nella miseria, può tornare a vedere nei figli la sofferenza e il rancore. Finché l'ingiustizia sarà nel mondo, sempre, per tutti, ci sarà questo nodo di paura". ("Parrocchie di Regalpetra", 1956).

(٣) كالتانيسيتا مدينة إيطالية تقع في - وسط جزيرة صقلية احتلها العرب عام ٨٢٩م، ويحذر اسم المدينة من kalat من العربية "قلعة النساء". nissa

(٤) لزيد من التفاصيل عن حياة ليوناردو شاشا راجع:

Coltura M., Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia, Milano, Longanesi, 1996.

Ferroni G., Profilo storico della letteratura italiana, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

(٥) تدور أحداثها في زمن القاضية: -

chiederà su queste carte come un Cristo,
lei è un uomo...» (Il giorno della civetta).

(٢٧) عن شخصية الضابط "بولودي" - راجع:

Maghenzani G., Capitano Bellodi, a rapporto, "L'Indice dei libri del mese", giugno 1998, pp.6, 9.
المسونة معهما الحرفي في اللغة - الإنجليزية للبناءون الأحرار، وهي عبارة عن منظمة أخوية عالمية يتشارك أفرادها في عقائد وأفكار واحدة، وتصف هذه المنظمة بالسرية والغموض.

(٢٣) عن تاريخ عصابات المافيا وأنشطتهم راجع:

Lupo Salvatore, Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri, Donzelli, Roma, 1993.

(٢٤) راجع هذا الكتاب المهم جدًا حيث يذكر شاشا أموراً مبتوعة عن حياته وأفعاله، وعن جزيرة صقلية، وظاهرة المافيا والإرهاب:

Sciascia L., La Sicilia come metafora, intervista a M. Padovani, Paris, Stock, 1979 (trad.it. Milano, Mondadori 1979).

(٢٥) وهنا نذكر حقيقة مهمة أراد

الزلف أن يسجلها ويصورها بدقة، ألا وهي إحساس المواطن العام من تواجد في مراكز الشرطة، لذلك شعر الأخوان "كولاسيرينا" بالهزل، وعليه فهم أن المافيا كانت تسيطر بشكل قوي على الشكّل الاجتماعي، وكان لها السلطة العليا في فرض نظام اجتماعي آمن خاص بها.

(٢٦) الرجل الأوروبي بالنسبة لأهل صقلية هو القادم من الشمال بملامحه وعقله المختلفة، والقساوين يعتقدون أن الأوروبيين لا يفهمون جيدًا طبيعة الأشياء في صقلية، لذلك قال الضابط "بولودي" عبارة هذه حتى لا يظن هؤلاء الذين يتسجونهم إنه غير مدرك للأمور في صقلية.

ولإحساس بديهي بالأمور، يمتلك الشجاعة الكافية لمواجهة عصابات المافيا في التحري والتحقيق، وصفه زعيم المافيا "ماريانو" بأنه (رجل) لأن "ماريانو" كان من طبعه معاملة المحققين بكل احترام.

(٢١) هذه الكلمة "quaquaraquà" جاءت على لسان "دون مارينانو أرينا" أحد زعماء المافيا، وتعتبر الكلمة اصطلاحاً خاصاً بالمافيا يشير إلى هؤلاء الرشاة أو الجواسيس الذين يتجسسون سرا على المافيا لصالح البوليس، ولزبد من التحليل عن هذه الكلمة راجع:

Camilieri A., L'uomo e i quaquaraquà, «La Stampa», 19 novembre 1999.

Merlo P., I quaquaraquà e il sossantotto in Sciascia, in L. Sciascia, il giorno della civetta, "Corriere della sera", 2002.

- "Io ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i

mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi, ché mi contenterci l'umanità si fermasse ai mezz'uomini... E invece no, scende ancor più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si

credono grandi, scimmie che fanno le stesse mosse dei grandi... E ancora

più giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere come le anatre nelle pozze

zunghere,

ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre... Lei, anche se mi in-

questo con vivezza visiva, finezza letteraria, abilità, scrittura sorvegliatissima, gusto saggistico quel tanto che ci vuole e non più, colore locale quel tanto che ci vuole e non più, inquadramento storico e nazionale e di tutto il mondo intorno che ti salva dal ristretto regionalismo e un polso morale che non viene mai meno".

(Lettera di Italo Calvino a Leonardo Sciascia del 23 settembre 1960)

(١٧) انظر:

"Chi comanda fa legge, e chi vuole godere della legge deve stare con chi comanda", Sciascia L., "Il giorno della civetta", p. 81.

- "L'asino bisogna attaccarlo dove vuole il padrone" (Il giorno della civetta), P. 59.

(١٨) راجع النص في كتاب "الذاكرة - المستقلة"، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات الصحفية:

Sciascia L., A futura memoria (se la memoria ha un futuro), Milano, Bompiani, 1989.

(١٩) ماريانو أرينا "شخصية" -

رئيسية في الرواية، وهو زعيم مافيا من يأخذ دور المتأفف المعارض للنظام، يبدو عند رؤيته لأول مرة أنه رجل وقور ومستقيم يحظى باحترام الجميع، لكنه كان الحرض الرئيسي في جرائم القتل، وكان يتمتع بدعم أغلبية السكان المحليين، وسلاحه الحقيقي يتمثل في الصمت: أعني الصمت التضامني الذي فرضته المافيا على الجميع للسكوت عن التعاون مع العدالة من أجل الوصول إلى الجرمين، إنه نوع من التضامن بين الأشرار للسكوت على الجرائم.

(٢٠) الضابط "بولودي" شخصية رئيسية في الرواية، ويعد الممثل الرئيسي للأحداث، شاب طويل أنقر وسيم ينحدر من أسرة من شمال إيطاليا، كان يمتلك القدرة على اتخاذ القرار بذكاء

كبير: نقدم فيه الطوى التي يسمونها (شاهد ميت) مصنوعة من السكر الصلب كالحجر. العزلة والشاؤم والموت هي موضوعات أدبنا من بيراندولو إلى شافا، تقريبا كما لو كنا شعباً عافى كثيراً ومن ضربة واحدة يشعر بالتعب.":

Falcone Giovanni, (in collaborazione con Marcelle Padovani), Cose di Cosa Nostra, Rizzoli, Milano, 1991.

(٣١) زيكنيتا "اسم الشهرة، أو" - "ديجو ماركيتا" اسمه الحقيقي، يمثل دور المعارض، وقد تم التعرف عليه كمنفذ مادي لجريمة قتل "كولاسبيرينا"، وقد مكث مرات عديدة في السجن.

(٣٢) شخصية ثانوية في الرواية يمثل دور المعارض، وزعيم مافيا، أيضا محرض على قتل "كولاسبيرينا" لكنه لا يريد التصليح بذلك.

(٣٣) انظر النص:

"forse tutta l'Italia va di-
vontando Sicilia", (Il giorno della civetta).

nel suo sonno; e mordeva nel fegato e nel cuore", (Il giorno della civetta)

عن كيفية قراءة رواية "يوم البومة" - (٢٩) راجع:

Nicola Fano, Come leggere Il giorno della civetta, Mursia, Milano, 1993.

(٣٠) راجع النص: -

"Niente fantasia. La Sicilia è tutta una fantastica dimensione: e come ci si può star dentro senza fantasia?"

راجع المقالة الصحفية التي نشرت في صورة الكتاب الذي جاء ثمرة تعاون بين الصحفي الفرنسي "مارسيل بادوفاني" و"جوفاني فالكوني" ويحدث

الكتاب عن شئون المافيا وأفكارها وعن الذين تناولوا موضوع المافيا في كتاباتهم، لكن أرى أن هذه الفترة من الكتاب ملائمة لموضوعنا عندما يتحدث مؤلفه عن ثقافة الموت: "ثقافة الموت لا

ترجع فقط للمافيا، كل مستقلة غارقة فيها، عندما يوم للأموات وهو بمثابة عيد

(٢٧) راجع النص:

"E in questo caso, mio caro, la catena si allunga si allunga, si allunga tanto che mi ci posso trovare impigliato anch'io, e il ministro e il Padreterno... Un disastro, mio caro, un disastro". (Il giorno della civetta).

بارينيدو "اسم الشهرة، واسمه" -

الحقيقي "كاوجيرو ديبيللا" شخصية ثانوية في الرواية، وواحد من المساعدين القاتل الذين يظهرون في الرواية، كان خائفاً من العقاب الذي من الممكن أن تلحق به المافيا، لأنه جاسوس لصالح البوليس. وجد قتيلاً بالقرب من منزله، ومن المحتمل أن الذي قتله هو "بينزوكو" أحد زعماء المافيا. لكنه قبل موته كتب رسالة متضمنة اسمين لزعماء المافيا، مما أعطى للضابط "بيللودي" الحق في إلحاق مسئولية الجريمة بهما.

(٢٨) راجع النص:

"La paura gli stava dentro come un cane arrabbiato: guaiava, ansava, sbavava, improvvisamente urlava

الملف التاسع

لينين ناقدًا ومقالات عن ليوتولستوى

لينين ناقدًا مقالات حول تولستوى

عبد الرحمن أبو عوف

لقد توفي لينين تولستوى. وأن أهميته العالمية ككاتب وشهرته العالمية كمفكر وواعظ، تمكس كل منهما على طريقتهما، الأهمية العالمية للثورة الروسية. لقد برز تولستوى ككاتب كبير منذ عهد القنانة. ففى عدد من مؤلفاته العنصرية التي كتبها خلال عمله الأدبى فى فترة تزايد على نصف قرن، وصف على الغالب روسيا القديمة لما قبل الثورة التي ظلت حتى بعد عام ١٩١٨ (١) فى حالة نصف قنانة، روسيا القروية، روسيا الملاك المزارع والفلاح. أن تولستوى، إذ وصف هذه الحقيقة التاريخية من الحياة الروسية، قد استطاع أن يطرح فى مؤلفاته عددًا كبيراً من المسائل المهمة، وأن يسمو إلى درجة من القدرة الفنية بحيث إن مؤلفاته شغلت إحدى المراتب الأولى فى كنز الأدب العالمى. أن عهد إعداد الثورة فى أحد البلدان الراضحة تحت نير القنانة قد ظهر، بفضل صغرية وصف تولستوى له، خطوة إلى الأمام فى مضمار التطور الفنى للإنسانية جمعاء.

للجماهير الراسعة المظلومة من قبل النظام القائم، ويصف وضعها، ويعبر عن مشاعرها المعوية، ومشاعر الاحتجاج والغضب. وأن تولستوى إذ يعود إلى الحقيقة الواقعة بين ١٨٦٦ و ١٩٠٤ بشكل أساسى، قد جسد فى مؤلفاته - ككاتب، ومفكر وواعظ - ببروز مدهش وأصالة خاصة السمات التاريخية التي تميزت بها الثورة الروسية الأولى بأكملها، بما فيها من قوة وضعف.

إن إحدى السمات الرئيسية المميزة لثورتنا تتلخص فى أنها كانت ثورة برجوازية فلاحية، حدثت فى عهد بلغت الرأسمالية فيه درجة عالية جداً من التطور فى العالم أجمع، ودرجة رفيعة نسبياً فى روسيا. لقد كانت هذه الثورة برجوازية، إذ كانت

تولستوى الفنان معروف لدى أقلية
إن ضئيلة فقط. حتى فى روسيا. ولكى
تصبح مؤلفاته العظيمة فى متناول الجميع
حقاً وفعلاً لا بد من خوض التضال الدائب ضد هذا
النظام الاجتماعى الذى فرض على الملايين
وعشرات الملايين من الناس حياة الجهل،
والبلادة، والعمل الشاق والبؤس، لا بد من
الانقلاب الاشتراكي.

وأن تولستوى لم يبدع مؤلفات فنية فحسب
ستقدمها الجماهير وتقرأها دائماً عندما تخلق
ظروفاً جديرة بالإنسان لحيااتها بعد أن تطوح بنير
الملاك العقاريين والرأسماليين، بل أنه قد عرف
أيضاً كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية

والدعارة، والسفلس أى جميع نكبات «عهد التراكم البدائي» التي تناقضت ثقافياً خطيراً بنقل أحدث طرائق النهب التي اخترعها السيد كوبون (٢) إلى الأرض الروسية.

على أن هذا الحجج المتحمس، والمتهم المندفع، والناقد الكبير قد أظهر في الوقت ذاته في مؤلفاته عدم فهم لأسباب الأزمة المزاحفة على روسيا ولوسائل الخروج منها، جدير بالفلاح البطريركى الساذج فقط، لا بكتائب أوروبى الثقافة. إن الكفاح ضد الدولة الإقطاعية والبوليسية، وضد الملكية قد تحول عنده إلى إنكار للسياسة، وأدى إلى مذهب «عدم مقاومة الشر»، وانتهى به الأمر أن ابتعد ابتعاداً كلياً عن نضال الجماهير الثورى فى سنوات ١٩٠٥ - ١٩٠٧. وقد جمع بين النضال ضد الكنيسة الرسمية والدعوة إلى دين جديد، مصفى، أى إلى سم جديد، مصفى من أجل الجماهير المظلومة. وكان إنكار الملكية الفاصلة للأرض لا يودى إلى تركيز النضال ضد العدو الحقيقى، وهو ملكية الملاك العقاري للأرض، وأداة سيطرتها السياسية أى النظام الملكى، بل إلى زفريات حالة، غامضة، عاجزة. وجمع بين فضح الرأسمالية والنكبات التي تعود بها على الجماهير وبين اللامبالاة التامة تجاه النضال التحررى العالمى الذى تخوضه البروليتاريا الاشتراكية العالمية.

إن التناقضات فى وجهات نظر تولستوى ليست تناقضات فكره الشخصى وحده، إنما هى أيضاً انعكاس للظروف والتأثيرات الاجتماعية، واثرة النضال التاريخية المعقدة والمتناقضة بالغ التعقيد والتناقض والتي حددت نفسية مختلف الطبقات ومختلف أوساط المجتمع الروسى فى الحقبة التالية للإصلاح ولكن السابقة للثورة. وعليه لا يمكن تقدير تولستوى تقديراً صحيحاً إلا من وجهة نظر تلك الطبقة التي برهنت، بفضل دورها السياسى ونضالها أثناء أول انفجار لهذه التناقضات، أى خلال الثورة، على أن رسالتها هى قيادة النضال فى سبيل حرية الشعب وتحرير الجماهير من الاستغلال، وبرهنت على

مهمتها المباشرة هى الإطاحة بالأتوقراطية القيصريّة والملكىة القيصريّة، وتحمل ملكية الإقطاعيين للأرض، لا الإطاحة بالسيطرة البرجوازية. فما كان الفلاحون على وجه الخصوص يدركون هذه المهمة الأخيرة، ولا يدركون ما يعجزها عن أغراض أقرب وأكثر مباشرة للنضال. وكانت هذه أيضاً ثورة برجوازية فلاحية؛ لأن الظروف الموضوعية قد دفعت إلى المرتبة الأولى مسألة تعديل الظروف الجذرية لحياة الفلاحين، مسألة هدم الشكل القديم القروسطى للملكية الأرض، مسألة «تمهيد التربة» للرأسمالية؛ لأن الظروف الموضوعية دفعت جماهير الفلاحين إلى حلبة النشاط التاريخى المنقلب إلى هذا الحد أو ذاك. ولقد انكمس فى مؤلفات تولستوى ما لازم حركة الفلاحين الجماهيرية بالذات من قوة وضعف، من قدرة وضيق. وقد كان احتجاجه الحار، المتحمس، والحاد بلا هوادة فى بعض الأحيان على الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يبرر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التي كدست فيها قرون من القناعة، ومن تعسف الموظفين ونهبهم ومن البسوعية الإكليريكية، ومن الأكاذيب، والمخائلات، جبلاً من الحقد العارم والغضب، إن رفضه الشديد للملكية الفاصلة للأرض يعكس نفسية جماهير الفلاحين فى تلك اللحظة التاريخية التي تبين فيها أن ملكية الأرض القديمة القروسطية ملكية الملاك العقاري والملكىة الرسمية القائمة على منح قطع الأرضى، أصبحت نهائياً عقبة لاتطاق بوجه تطور البلاد لاحقاً، وأنه لا بد من هدم هذه الملكية القديمة للأرض بلا هوادة وبمنتهى الشدة والسرعة. وأن فضحه الدائم للرأسمالية، بأصق الشعور وأشد الاستياء يفضح عن كل رعب الفلاح البطريركى الذى أخذ يزحف عليه عدو جديد خفى، غير مفهوم يأتى من مكان ما من المدينة أو من الخارج، ويقوض جميع «دعائم» الحياة الريفية ويحمل معه خراباً لا مثيل له، والبؤس، والموت جوعاً، والعودة إلى الحالة المتوحشة

(والليبرالية الشعبية). إن الليبراليين متحمسون كل التحمس لتولستوى، ومتحمسون كل التحمس ضد الجمع المقدس، وهم في الوقت ذاته يؤيدون... «التيحيين» (٤) الذين «تمكن المناقشة» معهم ولكنه «يجب» التمايش معهم في حزب واحد «و يجب» العمل معهم في الأدب والسوسايم. أما التفيحيين فهم الذين يتلقون عناق أنطونوريوس فولينسكى (٥).

إن الليبراليين يقدمون إلى مكان المصادرة الموضوعة القائلة إن تولستوى هو «الضمير الكبير». أليست هذه موضوعة فارغة ترددها بمختلف الأشكال صحفية «توقفية قروية» «الأزمة الحديثة» (٦) وأمثالها؟ ألا يعنى نهرياً من المسائل الملومة للديمقراطية والاشتراكية التى طرحها تولستوى؟ ألا يدفع هذا إلى المقدمة ما يعبر عن أوهام تولستوى وليس عن عقله، وما يتعلق فيه بالماضى وليس بالمستقبل، بإنكاره للسوسايم وتبشيره بتكامل ذاتي، أخلاقي، وليس باحتجاجة الشديد على كل سيطرة طبقية؟

لقد توفي تولستوى وغرقت في لجة الماضى روسيا ما قبل الثورة، روسيا التى انعكس ضغطها وعجزها في فلسفة هذا الفنان البعري، ووصفتها مولفاته. بيد أن في تركته ما لم يفرق في لجة الماضى، بل يخص المستقبل. إن هذه التركة تأخذها بروليتاريا روسيا وتدرسها. وأصوف نشرح للجماهير الشفيلة والمستغلين مغزى انتقاد تولستوى للدولة، والكنيسة، والملكية الخاصة للأرض - لا لى تقتصر الجماهير على تكاملها الذاتي وعلى التأوهات وراه حياة حسب إرادة الله، بل لى تنهش وتسد ضربة جديدة للنظام الملكى القيصرى وملكية الإقطاعيين للأرض اللذين لم يتم في عام ١٩٠٥ إلا كسرهما كسراً خفيفاً والذان لا بد من القضاء عليهما نهائياً. وأصوف نشرح للجماهير نقد تولستوى للرأسمالية لى لا تقتصر الجماهير على لعن رأس المال وسلطة المال، بل لى تتعلم الاعتماد في كل خطوة في حياتها ونضالها على التجزئات التكنيكية والاجتماعية للرأسمالية ولى تتعلم أن

وفائها للامتهائى لقضية الديمقراطية وقدرتها على خوض التضال ضد ضيق الأفق وانعدام الانسجام فى الديمقراطية البرجوازية (بما فيها الديمقراطية الفلاحية)؛ إن هذا التقدير غير ممكن إلا من وجهة نظر البروليتاريا الاشتراكية الديمقراطية.

انظروا إلى تقدير تولستوى فى الصحف الحكومية. إنها تذرّف دموح التماسيح، مؤكدة احترامها «للكتاب الكبير»، ومذافعة فى الوقت ذاته عن الجمع «المقدس»، فى حين أن الآباء القديسين قد ارتكبوا للتو خسة بالغة الحطة، إذ أرسلوا الكهنة إلى تولستوى وهو يحتضر لى يمدعوا الشعب ويقولوا إن تولستوى قد «تاب». لقد حرم الجمع المقدس تولستوى. شئ حسن! أصوف تصب هذه المأثرة لهذا الجمع عندما يصنف الشعب حساباً مع الموظفين بباب الكهنة، وأدرك يسوع، ورجال محكمة التفتيش اللثام الذين أبدوا مذابح اليهود ومائر مائر عصابة «الملة السود» (٣) القيصريّة.

وانظروا إلى تقدير تولستوى فى الصحف الليبرالية. إنها تعد إلى تلك الجمل الفارغة، الليبرالية الرسمية، المبتذلة، المطروقة، الجامعية، حول «صوت الإنسانية المتمنة» و«الصدى العالمى الإجماعى» وأفكار الحقيقة والخير»، إلخ. هذه الجمل التى كان تولستوى قد انهال بسياط الانتقاد - ويكامل الحق - على العلم البرجوازي لاستعماله إياها. إن الصحف الليبرالية لا تستطيع أن تعبر بكل وضوح وصراحة عن تقديرها لآراء تولستوى فيما يخص الدولة، والكنيسة، والملكية الخاصة للأرض، والرأسمالية - وليس ذلك لأن المراقبة تعيقها؛ فإن المراقبة، على العكس، تساعد فى التخلص من الورطة! - بل لأن كل موضوعة واردة فى انتقاد تولستوى هى صفة لليبرالية البرجوازية؛ - لأن مجرد طرح أقصى المسائل وألغنها فى عصرنا من قبل تولستوى بصورة سافرة وجريئة وحادة لا هادة فيها تصنع الجمل المنقطة الجامدة، والأقوال المطروقة، والأكاذيب «المتمدنة» اللثوية التى تلجأ إليها صحافتنا الليبرالية

ومن جهة أخرى، كانت الزراعة في أيدي الملاك العقاريين الذين كانوا في روسيا الوسطى يزرعون الأراضي بكبح الفلاح ومحراث الفلاح الخشبي البدائي وحصانه مقابل «الأراضي المقطعة»، وحق حصاد الأعشاب، والسقاية، إلخ... وكان هذا من حيث جوهر الأمر النظام القديم لزراعة عهد القنانة. وكان النظام السياسي في روسيا طيلة ذلك العهد مشبعاً كلياً بروح القنانة أيضاً. وهذا ما يتضح من تركيب جهاز الدولة قبل أولى محاولات تعديله في عام ١٩٠٥، ومن التأثير القوي للتبلاء ملاك الأراضي في شئون الدولة ومن تحكم الموظفين المطلق الذين كانوا هم أيضاً من صفوف التبلاء - ملاك الأراضي بشكل رئيسي ولا سيما في الذروة.

إن روسيا البطيريكية القديمة هذه قد بدأت، بعد عام ١٨٦١، تتخضع بسرعة تحت تأثير الرأسمالية العالمية. كان الفلاحون، بعد أن وقعوا فريسة المجاعة والموت والخراب بشكل لا مثيل له في الماضي، يفرون إلى المدن تاركين أراضيهم. وكانت خطوط السكة الحديدية تمد والمصانع والمعامل تبلى بسرعة بفضل «اليد العاملة الرخيصة» من الفلاحين الذين حل بهم الخراب. فجرت في روسيا عملية تطور لرأسمال الكبير والتجارة الكبيرة والصناعة الكبيرة.

وإن هدم جميع «دعائم» روسيا القديمة بهذه السرعة والمثقة والحدة هو الذي انعكس في مؤلفات تولستوى القنان وأرام تولستوى المفكر.

كان تولستوى يعرف روسيا الريفية وحياة الملاك العقاريين والفلاح معرفة رائعة. وقد رسم في مؤلفاته الفنية لوحة عن هذه الحياة تعد من روائع الأدب العالمي. وأن الهدم القاطع لجميع «الدعائم القديمة» في روسيا الريفية قد شدد انتباهه وحقق اهتمامه بكل ما يجري حوله وأدى إلى تحول كل مفهومه عن العالم تحولاً جذرياً. لقد كان تولستوى بأصله ونشأته ينتمي إلى قمة التبلاء الروس العقاريين إلا أنه قاطع جميع الآراء المألوفة لهذه

تتجمع في جيش واحد متعدد الملايين من المتاضلين الاشتراكيين الذين يسيطحون بالرأسمالية ويتشئون مجتمعاً جديداً لا وجود فيه لبؤس الشعب ولا لاستغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

«سرميال - ديموقراط»، العدد ١٨، ١٦ المجلد ٢٠، ص ١٩ - ٢٤ (٢٩) تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩١٠

تولستوى والحركة العمالية المعاصرة
إن وفاة تولستوى كان لها صدى بين العمال الروس في جميع مدن روسيا الكبيرة تقريباً وقد أعربوا بشكل من الأشكال عن موقفهم من الكاتب الذي وضعته مؤلفاته الفنية العظيمة في مصاف كتّاب العالم العظيم، ومن الفكر الذي طرح ببلاغ القوة واليقين والإخلاص عدداً من المسائل التي تضمن السمات الأساسية للنظام السياسي والاجتماعي الراهن. وبصورة عامة ينعكس هذا الموقف في البرقية التي أرسلها التواب العمال في الدوما الثالث (٧) ونشرتها الصحف.
بدأ تولستوى نشاطه الأدبي في ظل نظام القنانة، ولكن في الفترة التي كان من الواضح فيها أن هذا النظام يعيش أيامه الأخيرة.

ويعود النشاط الرئيسي لتولستوى إلى حقبة من التاريخ الروسي تقع بين نقطتي انعطاف فيه: عام ١٨٦١ وعام ١٩٠٥. ففي خلال هذه الحقبة تخللت آثار القنانة ورواسبها المباشرة كل الحياة الاقتصادية (ولا سيما في الأرياف) والسياسية في البلاد. وفي الوقت نفسه امتصت هذه الحقبة بالذات بنمو الرأسمالية السريع من الأسفل وغرسها من الأعلى.

فقيم تجلت روائب القنانة؟ لقد تجلت قبل كل شيء وبأوضح ما يكون في أن زراعة روسيا، وهي بلد زراعي على الغالب، كانت في تلك الحقبة في أيدي الفلاحين الذين حل بهم الخراب والإملاق والذين ظلوا يسيرون اقتصادهم الشائخ البدائي في قطعهم القديمة من الأرض، الموروثة من عهد القنانة، والبتورة في عام ١٨٦١ لصالح الملاك العقاريين.

هناك ما يجب الاحتجاج عليه ولكن ليس ثمة داع لليأس. إن اليأس يلزم الطبقات المحضرة بينما طبقة العمال المأجورين تتعاطف تعاطفاً محتماً، وتنمو، وتقرى في كل مجتمع رأسمالي بما في ذلك في روسيا. إن اليأس يلزم من لا يفهمون أسباب الشر، من لا يجدون مخرجاً، ومن هم عاجزون عن النضال. وأن البروليتاريا الصناعية في أيامنا لا تنتمى إلى مثل هذه الطبقات.

«ناش بوت»، العدد ٧، ٢٨ المجلد ٢٠ ص من ٣٨ - ٤١ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩١٠ التوقيع: ف. إ - ن

تولستوى والنضال البروليتارى

كان تولستوى يسلب سيف القتد بشدة وإخلاص على الطبقات المسيطرة، ويوضح بوضوح بالغ الأكذوبة الداخلية لجميع المؤسسات التي يقوم بفضلها مجتمع اليوم: الكنيسة، والقضاء، والصكرية، والزواج «الشرعى»، والعلم البرجوازي. إلا أن مذهبه قد كان مع ذلك متناقضاً تماماً مع حياة وعمل ونضال البروليتاريا التي هي حفارة قبر النظام القائم. فما هي إذا وجهة النظر التي يعكسها وعظ تولستوى؟ بلسان تولستوى، كانت تتكلم الجماهير الغفيرة من الشعب الروسى التي صارت تكره مادة الحياة الراهنة، والتي لما تتوصل إلى نضال حاسم لا هواده فيه ضد هؤلاء السادة، نضال واج، دائب، سائر إلى النهاية. إن تاريخ الثورة الروسية العظيمة ونتيجتها قد بنا أن تلك بالضبط كانت الجماهير التي أصبحت بين البروليتاريا الاشتراكية الواعية والمدافعين الأشداء عن النظام القديم. إن هذه الجماهير - ومعظمها من الفلاحين - قد أبدت خلال الثورة ميلغ كرهما للقديم، وميلغ شعورها بوطأة النظام القائم، ومدى اتساع رغبته المغرية في التخلص منهما والبحث عن حياة أفضل.

وفي الوقت ذاته، بينت هذه الجماهير خلال الثورة أنها كانت واعدة وعياً غير كافٍ في حقدها، وغير دابئة في نضالها، ومحدودة ضمن إطار ضيق في

البينة، وانتقض في مؤلفاته الأخيرة بالنقد الشديد على جميع نظم الدولة والكنيسة والمجتمع والاقتصاد المعاصرة، القائمة على استعباد الجماهير ويؤسها وخراب الفلاحين والملاك الصغار بصورة عامة، وعلى العنف والتفائق الذين يخلخلان الحياة المعاصرة كلها من أعلاها إلى أدناها.

إن نقد تولستوى هذا ليس جديداً، قلم يقل شيئاً لم يفصح عنه، وقبله يزمن طويل، الكتاب الذين وقفوا إلى جانب الشغيلة في الأدب الأوروبي وفي الأدب الروسى أيضاً. ولكن أصالة نقد تولستوى وأهميته التاريخية تتلخصان في كون هذا النقد يعبر بقوة لا يملكها غير الفنانين العاجزة، عن هدم آراء أوسع الجماهير الشعبية في روسيا في الفترة المذكورة، ولا سيما في روسيا الريفية، الفلاحية. إذ أن نقد الأنظمة الحالية من قبل تولستوى يختلف عن نقد هذه الأنظمة نفسها من قبل ممثلي الحركة العمالية المعاصرة بكون تولستوى ينظر إلى الأمور من خلال وجهة نظر الفلاح البطريقى الساذج وينقل نصية هذا الفلاح إلى مذهبه ونقده. وإذا كان نقد تولستوى يتميز بمثل قوة الشعور هذه وبمثل هذه الحمية، وإذا كان مقنعاً ونضرباً ومخلصاً وجريئاً في سعيه إلى «الغوص حتى الجذور» والكشف عن السبب الحقيقي لمصائب الجماهير، فإن هذا لأنه يمكن بالفعل تحولاً عميقاً في آراء ملايين الفلاحين الذين تحرروا من القنانة للتو فأروا أن هذه الحرية تحمل فطائع جديدة، فطائع الإفلاس والموت جوعاً، والحياة بلا مأوى بين «الخيتروفيين» (*) في المدينة، إلخ. لقد عبر تولستوى عن حالته الفكرية بصحة عظيمة حتى أنه أدخل بنفسه في تناميهِ سذاجتهم، وصدوهم عن السياسة، وصوفيتهم، ورغبته في الفرار من الدنيا، و«عدم مقاومتهم للشر»، واللعنات المعقمة على الرأسمالية و«سلطة المال». إن احتجاج ملايين الفلاحين وبأسهم قد اندمجا في مذهب تولستوى.

إن ممثلي الحركة العمالية المعاصرة يعتقدون أن

في رواية «أنا كارنينا»، عما يشكل الحد الفاصل في التاريخ الروسي خلال نصف القرن هذا: «... إن الأحاديث حول المحصول واستثمار العمال، إلخ، التي كانت تعتبر شيئاً سافلاً جداً - وهذا كان ليفين يعرفه - غدت تبدو له الآن هي الوحيدة المهمة. «ربما لم يكن هذا ذا أهمية في ظل القنائة أو في إنجلترا. إن الظروف في الحالتين محددة، ثابتة، إلا أن مسألة معرفة كيف ستتنسق هذه الظروف عندنا الآن، إذ أن كل هذا قد تقلب وما زال يتنسى، هي المسألة الوحيدة المهمة في روسيا» - هكذا كان يفكر ليفين» (المولات، المجلد ١٠، ص ١٣٧).

«إن كل هذا قد تقلب وما زال يتنسى عندنا الآن» - يصعب على المرء أن يخيل وصفاً أدق للفترة الواقعة بين عامي ١٨٦١ و ١٩٠٥. إن الذي «تقلب» يعرفه الجميع جيداً في روسيا أو أنه على الأقل مفهوم لديهم تماماً. إنه القنائة وكل النظام القديم الذي كان يطابقها. والذي «ما زال يتنسى» تجهله تماماً جماهير الشعب الراسمة، وهو غريب عليها وغير مفهوم. إن هذا النظام البرجوازي «الذي ما زال يتنسى» يبدو لعيني تولستوى غامضاً، بمظهر مجدار: هو إنجلترا. أجل، إنه مجدار لأنه يرفض مبدئياً، إن صح التعبير، كل محاولة لإدراك الخطوط الأساسية للنظام الاجتماعي في «إنجلترا» هذه وعلاقة هذا النظام بسيطرة رأس المال، وبدور المال وظهور التبادلات وتطورها. لقد رفض أن يرى، شأنه في ذلك شأن الشعميين (٨)، فأغضض صنيه، وصدف عن الفكرة القائلة إن الذي «يتنسى» في روسيا ليس سوى النظام البرجوازي. صحيح أن مسألة معرفة «كيف يتنسى» هذا النظام، النظام البرجوازي، الذي يتخذ أشكالاً متنوعة جداً في «إنجلترا»، وألمانيا وأمريكا وفرنسا، إلخ، كانت أهم مسألة إن لم تكن المسألة «الوحيدة المهمة» من حيث المهام المباشرة لكل النشاط السياسي والاجتماعي في روسيا خلال الحقبة الواقعة بين

بحثها عن حياة أفضل. إن خضم الشعب العظيم المتحرك حتى أعماقه ينعكس في مذهب تولستوى بجميع نواحيه الضعيفة والقوية. إن الطبقة العاملة الروسية متضخمة من دراستها مولفات ليون تولستوى الأدبية معرفة أعدائها معرفة أفضل، وأن الشعب الروسي كله، في تبحره بمذهب تولستوى، لا بد له من أن يفهم مما يتألف ضعفه هو الذي عاقله عن السير بقضية تحرره إلى النهاية. وهذا ينبغي أن يفهمه ليسير إلى الأمام.

إن هذا السير إلى الأمام إنما يعيقه جميع الذين ينعنون تولستوى بأنه «الضمير العام» و«معلم الحياة». وأنها لأكاذوبة ينشرها عن رعى الليبراليون الرغبون في استغلال الناحية المنافعة للثورة في مذهب تولستوى. إن هذه الأكاذوبة التي تعان تولستوى «معلم الحياة» يرددها بعد الليبراليين بعض الاشتراكيين - الديمقراطيون السابقين. إن الشعب الروسي لن يظفر بتحرره إلا عندما يفهم أنه ينبغي له أن يعلم كيف يناضل في سبيل حياة أفضل، لا من تولستوى، بل من الطبقة التي لم يفهم تولستوى دورها والتي هي وحدها القادرة على ذلك العالم القديم الذي كان يكرهه تولستوى، أي من البروليتاريا.

«رابوتشايا جازيتا»، العدد ٢، ١٨ المجلد ٢٠، ص ٧٠ - ٧١ (٣١ كانون الأول (ديسمبر) ١٩١٠) تولستوى وعصره

إن الحقبة التي ينتمي إليها تولستوى والتي تنعكس بارزة بوضوح عظيم في مولفاته الأدبية العبقريّة كما في مذهبه، تمتد من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥. صحيح أن نشاط تولستوى الأدبي قد ابتدأ قبل هذه الحقبة وانتهى بعدها، ومع ذلك، تكون تولستوى نهائياً كفتان ومفكر خلال هذه الحقبة بالذات التي نجمت عن طابعها الانتقالي جميع السمات المميزة لمولات تولستوى و«للنزعة التولستوية» على حد سواء. لقد عبر تولستوى بوضوح بالغ، على لسان ليفين

«بالروح»، و«مبدأ الكل» الذى ليس الإنسان بالنسبة له سوى «عامل» «مكلف بقضية خلاص روحه»، إلخ. . . لقد ظل تولستوى أميئاً، وفيها لهذه الأيديولوجية فى «سنوات كروتزر» أيضاً حينما يقول: «إن تحرير المرأة لا يتحقق فى الجامعات ولا فى البرلمانات، بل فى غرفة النوم»؛ ويقول فى مقالة كتبها عام ١٨٦٢ إن الجامعات لاتعد غير «الليبراليين التزقيين المرضى» الذين «لا شأن للشعب بهم»، والذين «قد انتزعوا بدون جدوى من وسطهم القديم» ولا يجدون مكانهم فى الحياة»، إلخ. (الجلد ٤، ص ١٣٦ - ١٣٧).

إن التشاؤم، وعدم المقاومة، واستحضار «الروح» هى عبارة عن أيديولوجية تظهر لامحالة فى حقبة «تقلب» فيها النظام القديم بأسره، ولاترى فيها الجماهير التى نشأت فى ظل ذلك النظام القديم الذى رضعت مع حليب أمهاتها مبادئه، وعاداته، وتقاليده، ومعتقداته، ولا تستطيع أن ترى ما هو النظام الجديد الذى «يتنشق»، وأى قوى اجتماعية «تنسقه» وكيف، وأى قوى اجتماعية قادرة على تخليصه من الآلام الكثيرة والحادة جداً الملازمة لفترات «التهديدات».

إن الحقبة الممتدة بين ١٨٦٢ و ١٩٠٤ كانت حقبة مثل هذا التهديم بالضبط فى روسيا إذ كان كل القديم ينهار إلى غير رجعة أمام عيون الجميع، وكان الجديد لا يزال يتنشق، مع العلم بأن القوى الاجتماعية العاملة على هذا التدمير أظهرت نفسها عملياً لأول مرة فى عام ١٩٠٥ فقط على نطاق البلاد كلها ويعمل جماهيرى سافر فى مختلف الميادين. وقد أعقبت أحداث عام ١٩٠٥ فى روسيا، أحداث مماثلة فى سلسلة من دول هذا «الشرق» نفسه الذى امشهد تولستوى «بركوده» فى عام ١٨٦٢. إن سنة ١٩٠٥ كانت بداية نهاية الركوند «الشرقى». ولهذا السبب بالضبط كانت هذه السنة تضع حداً تاريخياً للتولستوى، لذلك العهد كله الذى كان فى استطاعته والذى كان لابد له أن يولد مذهب تولستوى لكشء فردى، ولا

عامى ١٨٦١ و ١٩٠٥ (كما بالنسبة للطرف الراهن). ولكن هذه الطريقة الدقيقة ذات الطابع التاريخى المعلوم لطرح المسألة، هى بالنسبة لتولستوى شيء غريب تماماً. فهو يحاكم فى المجرّدات، ولا يقلل سوى وجهة نظر المبادئ «الخالدة» للأخلاق والحقائق الخالدة للدين دون أن يدرك أن وجهة النظر هذه ليست سوى الانعكاس الأيديولوجى للنظام القديم («المتقلب»)، نظام القنانة، نظام حياة الشعوب فى الشرق.

لقد صرح تولستوى فى قصة «لو تسرن» (المكتوبة عام ١٨٥٧) أن الاعتراف بأن «الحضارة» خير ليس إلا «معرفة خيالية»، «تقتضى على الحاجات البدائية، الفريزية، الساعية إلى الخير الكامنة فى الطبيعة الإنسانية». ويهدف تولستوى: «لدينا هاد وحيد، معصوم، أنه الروح الكونى، الذى يتخللنا» (المؤلفات، المجلد ٢، ص ١٢٥).

وفى «عبودية عصرنا» (المكتوب عام ١٩٠٠) كرر تولستوى بإصرار هذه النداءات إلى الروح الكونى، وأعلن الاقتصاد السياسى «علمياً وهيمياً»، لأنه يتخذ «نموذجاً» له «إنجلترا الصغيرة» التى هى فى وضع استثنائى تماماً، بدلاً من أن يتخذ له نموذجاً «وضع البشر فى الكون أجمع حقيقة التاريخ». أما ما هو هذا «الكون أجمع»، فهو ما ترينا إياه المقالة: «التقدم وتعميق الثقافة» (عام ١٨٦٢). إن تولستوى يحمض رأى «المؤرخين» الذين يرون أن التقدم هو «قانون عام للبشرية جمعاء» باستشهاد «بكل ما يسمى الشرق» (المجلد ٤، ص ١٦٢). يقول تولستوى: «لا يوجد قانون عام لحركة البشرية إلى الأمام، وهذا يبرهن عليه مثال الشعوب الشرقية الراكدة».

وهكذا فإن النزعة التولستوية بمضمونها التاريخى الحقيقى هى أيديولوجية النظام الشرقى، النظام الأسوى. ومن هنا نجم عنده التنسك، وعدم مقاومة الشر بالعلم، ويوارد التشاؤم العميق، والاعتقاد بأن «كل شيء - عدم، كل شيء - عدم مادى» («حول معنى الحياة»، ص ٥٧)، والإيمان

التاريخي قد قام بخطوة لا بأس بها إلى الأمام منذ عام ١٨٨٠ حتى نهاية القرن الماضي. أما في أيامنا هذه، بعد ما وضعت الأحداث المشار إليها آنفاً حداً للركود «الشراقي»، في أيامنا هذه التي انتشرت فيها الأفكار الرجعية المقصودة لجماعة الفخيين - الرجعية بالمعنى الضيق الطبقة والمصالح الأنانية الطبقة - انتشاراً واسعاً جداً بين البرجوازية الليبرالية، بحيث إنها أصابت بالمدى حتى قسماً من أنصاف الماركسيين وولدت تيار «التصفية» (١٠)، - فإن كل محاولة لمجيد مذهب تولستوى وتبرير أو تخفيف «عدم مقارنته» واستحضاره «للروح» ودعوته «للتكامل الذاتي الأخلاقي» ومذهبه حول «الضمير» و«الحب» الشامل ومواعظه بالتمسك والتجرد، إلخ، إنما تلحق ضرراً مباشراً وقادحاً. «زيفدا»، العدد ٦، ٢٢ كانون المجلد ٢٠، ص ١٠٠ - ١٠٤ الثاني (يناير) ١٩١١، التوقيع: ف. آيلين.

ملاحظات

١ - يعني بعد إلغاء نظام القنانة في روسيا في عام

١٨٦١ - ص ٣

٢ - «السيد كروبون» - اسم مجازي للرأس المال والرأسماليين في المنشورات المائدة إلى المحدثين التاسع والعاشر من القرن التاسع عشر. كان جليب أوشينسكي أول من استعمل هذه العبارة في قصة «الخطايا الكبيرة». - ص ٥.

٣ - «المنة السود» - هكذا كانت تدعى العصابات الملكية التي كانت تنظمها الشرطة القيصرية للنضال ضد الحركة الثورية. وكانت هذه العصابات تنظم اغتيال الثوريين، ومهاجمة المثقفين التقدميين، وتدمير مذابح اليهود. - ص ٧.

٤ - «الفخيون» - هم المشتركون في مجموعة «فخية» الكاديتية، وقد صدرت بموسكو في ربيع عام ١٩٠٩ بمقالات لبردياف، وبولغاكوف، وستروف، وغير شزون، وغيرهم من ممثلي البرجوازية الليبرالية المعادية للثورة. كان

كشء أهوج أو كرهية في الأصالة بل كأيدولوجية لطروف الحياة التي عاشتها بالفعل الملايين والملايين من الناس خلال فترة معينة من الزمن.

إن مذهب تولستوى طوباوي لا جدال في ذلك، وهو بمحتواه رجعي بأقوى ما في هذه الكلمة من معنى وأصقه. ألا أنه لا يستنتج من ذلك إطلاقاً أن هذا المذهب ليس اشتراكياً أو أنه لا يحتوي على عناصر نقدية تقدم مواد ثمينة لتثقيف الطبقات المتقدمة.

هناك اشتراكية واشتراكية. ففي جميع البلدان التي يكون فيها شكل الإنتاج رأسمالياً توجد اشتراكية تبهر عن أيديولوجية الطبقة المدعوة إلى الحلول محل البرجوازية، وتوجد اشتراكية تطابق أيديولوجية الطبقات التي تحل البرجوازية محلها. فالاشتراكية الإصاحية، مثلاً، هي اشتراكية من هذا الصنف الأخير، وأن طابع مثل هذه الاشتراكية قد قدره ماركس منذ أمد طويل، منذ أكثر من ستين سنة، إلى جانب تقديره أسائر ضروب الاشتراكية (٩).

وبعد. إن العناصر النقدية تلازم مذهب تولستوى الطوباوي كما تلازم المذاهب الطوباوية الكثيرة الأخرى. إلا أنه لا يجوز نسيان ملاحظة ماركس العميقة القائلة بأن أهمية العناصر النقدية الموجودة في الاشتراكية الطوباوية «مقتضية عكسياً مع التطور التاريخي» وبقدر ما يتطور ويزداد وضوحاً نشاط القوى الاجتماعية التي «تنشق» روسيا الجديدة وتحمل الخلاص من الشرور الاجتماعية المراهنة بقدر ما تسرع الاشتراكية الطوباوية النقدية و«تفقد كل معنى عملي وكل تبرير نظري».

منذ ربع قرن كان بوسع العناصر النقدية في مذهب تولستوى أن تكون مفيدة في بعض الأحيان في النشاط العملي لبعض فئات الشعب على الرغم من السمات الرجعية الطوباوية للملازمة للزعة التولستوية. وفي السنوات العشر الأخيرة، مثلاً، لم يستطع الحال أن يكون كذلك لأن التطور

والذى رفع صوته مدوياً ضد عقوبة الإعدام ،
وصديق المضطهدين» . - ص ١٠١ .

(٥) الخيتروفيون من كلمتى «خيتروف رينوك»
أى سوق خيتروف ، وكانت هذه السوق تتميز
بتركز حثالة المجتمع فيها وجولها ولهذا أسميت
العناصر المنفضة التى فقدت كل ارتباط طبقى
بالخيتروفيين العرب .

٨ - الشعبية - تيار سياسى ظهر فى روسيا فى فترة
١٨٦٠ - ١٨٨٠ . كان الشعبيون ديمقراطيين

برجوازيين صغاراً ، يحاولون الإطاحة
بالأوتوقراطية وإحالة الأرض من الملاك الفعاليين
إلى الفلاحين . ومع ذلك كانوا ينكرون التطور
المطابق لقوانين العلاقات الرأسمالية والبروليتاريا
فى روسيا ، وكانوا بالتالى يعتبرون الفلاحين القوة
الثورية الرئيسية ويرون فى المشاعة الريفية جنين
الاشتراكية . ولهذا السبب كان الشعبيون يذهبون
إلى الأرياف («إلى الشعب») محاولين إثارة
الفلاحين للنضال ضد الأوتوقراطية . كانت أفكار
الشعبيين وخطتهم ذات طابع طوباوى لأنها ما
كانت تستند إلى التطور الموضوعى للمجتمع ...
ص ١٧ .

٩ - هنا وفيما بعد يقصد لينين «بيان الحزب
الشيوخى» الذى ألفه ماركس وإنجلز ، ويستشهد
به . - ص ٢٠ .

١٠ - «التصفية» - تيار كان يسود بين المناشقة
(الجناح الانتهازى للاشتراكية - الديمقراطية
الروسية) فى فترة الرجعية بعد انكسار ثورة ١٩٠٥
- ١٩٠٧ . كان معقو هذا التيار يطالبون بأن
يصفى الحزب الثورى البروليتارى غير الشرعى
وأن يحل محله الحزب الانتهازى الشرعى فى
ظروف النظام القيصرى ... ص ٢١ . ■

الفخيريون يحاولون أن يشتعوا فى مقالاتهم عن
المثقفين الروس بالتقاليد الديمقراطية الثورية لخيرة
معتلى الشعب الروسى ، وكانوا يشوهون وجه
الحركة الثورية عام ١٩٠٥ ، ويشكرون الحكومة
القيصرية على إنقاذها البرجوازية من «السعار
الشعبى» «بالحرب والسجون» . وكانت المجموعة
تدعو المثقفين للعمل فى خدمة الأوتوقراطية . كان
لينين يوحد برنامج الفخيريون فى النصفة والصحافة
وبرنامج جريدة «موسكوفسكيه فيدومستى»
التابعة للمئة السود ويسمى المجموعة «موسوعة
الجهود الليبرالى» و«موجة سايبة من المياه القذرة
الرجعية المنسكبة على الديمقراطية» . - ص ٨ .

٥ - أنطونيوس فولينسكى - مطران ، رجعى
متطرف . - ص ٨ .

٦ - «نوفويه فريميا» («الأزمة الحديثة») - صحيفة
يومية كانت تصدر فى بطرسبورج منذ عام ١٨٦٨
حتى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩١٧ . كانت فى
البداية ليبرالية معتدلة ثم أصبحت ، ابتداء من عام
١٨٧٦ ، لسان حال الأوساط الرجعية لطبقة النبلاء
والموظفين البروقراطيين . كانت الصحيفة لا تقاوم
الحركة الثورية فحسب ، بل الحركة الليبرالية
البرجوازية أيضاً ؛ وأصبحت ابتداء من عام ١٩٠٥
من أسنة حال الملة السود . كان لينين ينتعها بأنها
نموذج الصحف المأجورة . - ص ٨ .

٧ - يقصد هنا البرقية التى أرسلها النواب
الاشتراكيون - الديمقراطيون فى الدوما الثالثة إلى
تشرين لكوف ، أقرب صديق ومريد لتولستوى ، إلى
بلدة أستايفو : «إن الكتلة الاشتراكية - الديمقراطية
فى الدوما تعبر عن مشاعر بروليتاريا روسيا
وبروليتاريا العالم كلها وتعرب عن ألهما العميق
لموت الفنان العبقري المناضل العنيد الذى لا يقهر ،
ضد الكنيسة الرسمية ، وعدو التصفى والاستعباد

الملف العاشر

جائزة الجونكور ٢٠٠٨

• حجر الصبر ..

جائزة جوتكور ٢٠٠٨ "حجر الصبر"

محمود قاسم

سوف تظل جائزة جوتكور هي الجائزة الأوروبية الأكثر أهمية في عالم بيع، ويمثل بعشرات المئات من الجوائز، تمنح سنوياً كل عام لعدد كبير من الروايات التي تصدر تبعاً في العام نفسه، في عالم هذه الجائزة، يقال إن القراء الفرنسيين، ينتظرون الرواية التي تفوز بهذه الجائزة من أجل الإقبال على قراءتها، وخاصة لهؤلاء الذين يتركون للأخرين روايات يختار روايات بعينها تستحق القراءة. . وفي عام ٢٠٠٨ رُشحت لثلاث عشرة رواية فرنسية لدخول التصفيات النهائية للاختيار اسم الرواية التي تستحق الجائزة، والغريب أن هناك بعض الروايات كتبها أدباء أجانب للمسلمين، مثل رواية "صمت محمد" لمالام باشي، و"حجر الصبر" للكاتب الأفغاني عتيق رحيمي بالإضافة إلى روايات أخرى مثل "حلم مكيا فيللي" لكريستوف باتاي، و"ليلة في بومباي" تأليف آلان جوبير، ثم "صائد الأسود" لأويليه رولان، إلا أنه في جلسة التصفيات النهائية، حصلت رواية "جمال العالم" لميشيل لوبري على ثلاثة أصوات، بينما حصلت رواية "حجر الصبر" على سبعة أصوات، لتكون أول رواية لكاتب أفغاني تفوز بهذه الجائزة المهمة. .

تنحى نحو السياسة، وأنه وسط ما يحدث الآن في العالم، فإنه من المهم مناصرة كاتب أفغاني، يقيم في فرنسا، يمثل الاستمارة، والمهوية، وتم الالتفات إلى اسم الكاتب، وروايته السابقة التي ألقها باللغة الفارسية، وأقبل القراء على تلك الرواية القصيرة التي لا تتعدى صفحاتها المائة وستين. . عتيق رحيمي، هو واحد من قائمة كبيرة من

الكاتب روايته باسمها الأفغاني "منجيه
نُشر صبور" دون أن يترجم العنوان إلى
اللغة الفرنسية لكن في حواشي الرواية،
يمكن أن نعرف أن الاسم يعني "حجر الصبر"،
وهي الرواية الأولى التي كتبها مؤلفها باللغة
الفرنسية، بعد أن نشر أعماله السابقة كلها باللغة
الفارسية، لفته الأصلية. .
توارد إلى الأذهان على الفور أن جائزة جوتكور

كان عام ٢٠٠٤ حصل على جائزة " نظرة مستقبلية "، ثم كتب كتاباً صغيراً بعنوان " ألف بيت من الأحلام والربح "، وكما أشرنا كانت روايته " حجر الصمت " هي أولى رواياته مكتوبة مباشرة باللغة الفرنسية .

في روايته الأولى، تحدث الكاتب عن قسوة الحياة من خلال العمل في المناجم الصحراوية الملتهبة المناجم تقع في شمال أفغانستان، وذلك فيما يشبه الريبورتاج، حول عاملة في أحد المناجم، هناك حيث الجفاف، والعزلة بعيداً عن العالم، كما أن هناك أشخاصاً آخرين، مثل جانيبي في ليلة ضاح في القمر، وطريق طويل يخترق الأفق نحو المجهول، وتاجر يفكر في مصير العالم، ورجل عجوز، يرعى حفيده في الأوقات التي يعمل فيها ابنه داخل النجم. الرواية مليئة بالذكريات،

والانتظار، والندم والفكوك، هذه الذكريات بمثابة الكلمة المارية التي تبصر عن المعاناة، والوحدة، والغرف. الذي ليس سوى حدث متوقع .

إذاً، فالماكن صحراء، جفت فيها الأنهار، وعلى قارعة الطريق، ينتظر المعجوز أن تمر سيارة كي تأخذه إلى الجانب الآخر من الوادي، حيث يوجد منجم، يعمل فيه ابنه، تمر الساعات، ومعه حفيده الذي يلعب، الطفل لا يفهم لماذا فقد كل من بحرمله، إنه مهم، الشمس لائحة في هذا الصباح من الخريف. يتساءل الصغير: " جدى، هل جاء الروس لسلب العالم أسواته، ماذا يفعلون بهذه الأصوات... يفكر المعجوز، ويذكر صوت القنابل التي سقطت يوماً فوق القرية، هناك صرخات مدوية، انطلقت حين اشتعلت النيران في زوجته وحفيده، وكيف رآهم...

الجد اسمه استجوير، أشبه بإحدى شخصيات ملحمة " الشاهنامة " الفارسية، خاصة قصة الملك الذي يقتل ابنه دون أن يعرف هويته. وفي الرواية، يتحدث فرهاد (أو فرحات) عن جده الذي يمكنه

الأدباء الذين يكتبون بالفرنسية، هاجروا من بلادهم لأسباب سياسية أو اجتماعية، وأقاموا في باريس بشكل خاص، وقد تميز إبداعهم بأنه رصع اللغة الفرنسية بالكثير من المفردات اللغوية الجديدة، كما أن روايات هؤلاء الكتاب ذهبت بالقارئ الفرنسي إلى أماكن متعددة، مثل أعمال أمين معلوف، والمهاجر بن جلون... وغيرهم، وكانت جائزة جوتكور نفسها قد منحت لأدباء غير فرنسيين يقيمون في باريس، وينطقون اللغة الفرنسية، منهم باتريك ساموازو، وأندريه مكيين...

عتيق رحيمي مولود في ٢٦ فبراير عام ١٩٦٢ في العاصمة الأفغانية كابول، تربي في أسرة ليبرالية، ذات ميل غربية، درس في ليسيه فرانكو- أفغان في كابول... وفي عام ١٩٧٣ حدث انقلاب عسكري في البلاد، فتم القبض على أبيه الذي كان قاضياً، كما تم القبض على عمه، وأودعا السجن، وقد كان هذا الحدث بمثابة دافع للكاتب، لدى عتيق الذي كان في الحادية عشرة من عمره، وهو الذي بدأ يهتم بالأدب، والسينما، خاصة في فرنسا...

بعد ثلاثة أعوام من السجن، خرج الابن كي بصحب أسرته إلى الهند، وعاشت الأميرة ستة أشهر هناك، إلا أن الأب قرر العودة إلى وطنه مستخدماً فيزا مزورة، وهناك عمل في المناجم، ومن هذه التجربة امتوحي روايته الأولى " أرض ورماد "... إلا أنه في عام ١٩٨٤ أصبح الموقف في أفغانستان غير محتمل، فقرر الرحيل إلى باكستان، ومنها توجه إلى فرنسا بعد أن طالب باللجوء السياسي وأقام في السفارة الفرنسية بباكستان...

في فرنسا سجل اسمه للحصول على الدكتوراه التي نالها في علوم الاتصالات، وبدأ يكتب روايته " أرض ورماد " باللغة الفارسية، وقام بنفسه بتحويلها إلى فيلم فرنسي، عرض في مهرجان

صامتاً لا يتكلم، ولا يسمع، لكن الزوجة يبوحها تعرف أن كلامها سوف يخفف عنها، حين تجرؤ أن تقول له وهو بين يديها، ما لم تجرؤ أن تقول له طوال حياتها معه، وأثناء صحوته ..

المرأة، أيضاً بدون اسم مثل زوجها، هي امرأة تمتلك موهبة كتابة الشعر، وهي صاحبة موقف، ولها رأى، لكن وضعها كمرأة في هذه البلاد، يمنعه أن تعبر، عليها فقط أن تسمع، وتطيع والأبن عليها فقط أن تتكلم ويوح. لقد عاشت في بلدما خمسة وعشرين عاماً، كم ودت لو تحررت من هذه القيود ..

والرواية لا تكشف بالضبط سبب الغيبوبة التي أصابت الزوج، أو سر الرصاصة التي انطلقت، فالزوجة تتكهن في بوحها أنه فعل ذلك بدافع الانتحار، باعتباره أنه لم يحد يحتمل الحرب، كما أنها تخمن أن شرايينه مليئة بالسم، لكن الحقيقة المائلة أمامها، إنه في غيبوبة، ليس له رد فعل، إذا فهي تتكلم، وتقول أشياء كثيرة، تتكلم كأنها تتقيأ حقداء تجاه زوجها، لقد صار الرجل حجراً صامتاً ..

الزوجة خير ثرثرة، لذا، فإن العبارات التي تتكلم بها، قصيرة، سريعة، محددة، وفي الأساطير والأعراف الاجتماعية الأفغانية، فإن حجر الصمت يتفجر، من كثرة ما يسمعه من بوح الناس، واعتراقاتهم، الحجر نفسه لا يمكن أن يحتمل هذا البوح، وفي الرواية أخذ الحجر مكان زوجها الذي أخذته الغيبوبة وتحس أن عليها أن تتحرر من كل الإحباطات التي تعيشها، والتي كان الزوج سبباً في إحداث بعضها ..

تقول الناقدة الإيرانية نادبة علي - خواجه حول الرواية أن المؤلف حاول التخلص من كافة أنواع الرقابة، فجعل من البوح حالة من تكريم امرأة مسلحة في مواجهة النظر، صارت الآن بالغة، ناضجة، وقد جاءت فرصة البوح، وجدت نفسها

الجن، لكن البلاد التي غزتها القوات السوفيتية بدت كأنها تملطد الجن من تراثها وهي تقاوم هذه القوات ..

أما رواية "ألف بيت من الأحلام والربيع" عام ٢٠٠٢ فإن الكاتب دخل في متاهة من الكوابيس والأطلال، والطين والدم، والوداع، والشعر، والحب، والشخصيات في هذه الرواية ممزوجة بالآمال والذكريات، هناك حكاية استرحاها المؤلف من حياته، وهو يهرب من بلاده إلى باكستان، ثم يأوى إلى السفارة الفرنسية مطالباً اللجوء السياسي.

لقد وجد الكاتب نفسه محاطاً بالصمت تحت الضادور، وأمام أحدى الجنود السوفيت، وستار أسود يسقط تحت عينيه، وأحس أن الليل سرعان ما حل ..

لقد مشى الكاتب على قدميه وهو يسير الحدود الباكستانية، وفي إسلام آباد، تقدم بطلب اللجوء إلى سفارة فرنسا، وبقي هناك تسعة أيام أحس أنه يتكلم باسم شعب ظل صامتاً دوماً، وجاءت القوات الأجنبية، ثم القوات النظامية، كي تزيد من مساحة الصمت ..

أما رواية الكاتب الأخيرة، التي فازت بجائزة جوتكور ٢٠٠٨ "منجيه صبور"، فهي تحمل عنواناً فارسياً، يعنى - كما أشرنا - إلى حجر محروق، يعتقد الأفغان أن له قوة وقدرة في التخلص من الألم والشور والمناة، يبوح له المرء بأسراره، باخياً التخلص من كل عذباته، والحجر في الرواية، هو الزوج الذي أصابته رصاصة في عنقه، فراح في غيبوبة، هو بلا اسم، كما أنه من المجاهدين، تشده زوجته إلى غرفة صغيرة، وتحس أنها عاجزة أن تفعل له شيئاً، هو بين الحياة والموت، فاقد الوعي، وهي تتعجب، ثم يتحول نجيبها إلى "بوح"، تتكلم إلى الجنة الهامدة، ملثماً يتكلم الناس إلى حجر الصمت، لقد أصبح الزوج المصاب بمثابة هذا الحجر، جامداً،

محبوبة مع زوجها في ظروف غير منتظرة، يحوطها الموت ..

ولاشك أن هناك تشابها بين هذه الزوجة الأفغانية، ونورا الزوجة في مسرحية "بيت الدمية" لهزريك إيسن، فقد انتابت فوراً مشاعر التمرد، وقررت أن تفادر زوجها وبيته، بعد أن ضاقت بها سبل القيد، ونورا سوف تذهب بلا عودة، أما الزوجة هنا، فإنها ما كان لها أن تتمرد قط، لو أن زوجها ظل على قيد الحياة، إنها تتكلم إلى جنته، إلى حجر صامت، لن ينطق قط، ولن يسمعها أو يرد عليها ..

لذا، فقد كتبت صحيفة "لوموند" ١٠ نوفمبر ٢٠٠٨ - أن جائزة جوتكور هذه المرة راحت إلى السياسة، في واحدة من المرات القليلة التي فعلت فيها ذلك. وقد أحس الفرنسيون بذلك، لأن فرنسا أرسلت بعضاً من جنودها إلى أفغانستان في عام ٢٠٠١ وقد تم اتخاذ بعضهم رهائن على أيدي من أسماهم الناقد رينوشيتو بالبربرية الشرقية ..

ويرى الكاتب أن حجر الصمت، هو نوع من الحجر الأسود الموجود عند الكعبة، حيث يدور الحجاج المسلمون حول الكعبة، الحجر الأسود موجود هناك، إنه حجر مقدس، مصدره الجنة، ومسألة لسه أو بتعبه لا تبهر عن العبودية، ولكنها شكل من العادات، حيث إن الشيء المهم في

الإسلام أنه "لا إله إلا الله" ..

الغرفة صغيرة، مستطيلة، خائقة، رغم جدرانها الفاتحة، وهذه الأستار المرسومة عليها طيور ضامرة تمكس ألوان السماء الصفراء الزرقاء، الأستار مثقوبة، مما يجعل أشعة الشمس تتسرب إلى داخل الغرفة، وتسقط فوق الكليم، أرضاً .. الزوجة لا تكف عن البوح، لكن العالم من حولها، خارج البناية، لا يتوقف عن الصراع، والقتال، لذا، فإن البوح يتحول إلى درجة من الهلوسة. لذا، فإن مصير الزوج سوف يتشابه مع مصير الحجر، الذي يفجر بعد مساحات هائلة من بوح الناس له، فجلمان الزوج يفجر في نهاية الرواية، بعد أن استمع إلى "كل" هذا البوح الذي قامت به الزوجة، وذكرت فيه حياة كاملة لامرأة، منذ ميلادها، وحتى الآن، وهي فترة زمنية شهدت بلادها الكثير من التغيرات السياسية، والاجتماعية، ولاشك أن الكاتب نفسه قد عاش هذه المرحلة الزمنية، تارة في بلاده، والجزء الثاني في فرنسا، لكن لاشك أن عقلية الكاتب وثقافته الفرنسية جعلته يكتب في إحدى مقالاته عن نفسه ..

أنا مسيحي لأنني أعترف بضعفى

أنا يهودى لأننى أسخر من ضعفى

أنا مسلم لأننى أدين ضعفى

أنا أفكر، لأن الله قادر على كل شيء . ■

الملف الحادى عاشر

قسم الترجمة

- سوزانا أونيجا وجوزية أنجيل جارسيا لانداسا .
- مقدمة فى عالم السرد .
- «تلك القصة موعلة فى القدم» الأسطورة والتحويلات .

سوزانا أونيجا

وجوزيه أنجيل جارسيا لاندا

مقدمة في علم السرد

ترجمة : السيد إمام

مُهِدَات

تعريف السرديات

إن السرديات (narratology) من وجهة نظر إيتيمولوجية، هي علم السرد. ولقد شاع المصطلح، مع ذلك، بفضل مجموعة من اللقائات من أمثال جيرار جوتيت، وميكال بال، وجيرالد برنس وآخرين، في السبعينيات من القرن العشرين. ونتيجة لذلك، انحصر تعريف السرديات عادة على التعليل البنيوي للسرد.

ونقد

أسفر رد الفعل ما بعد البنيوي للثمانينيات والتصنيفات ضد المزام العلمية والتصنيفية للسرديات البنيوية عن إهمال نسبي للمقاربات البنيوية المبكرة. وأحد النتائج الإيجابية لذلك، هو فتح آفاق جديدة لتطور السرديات كما في الدرامات النسوية، والتحليل النفسي، ونقد التلقي؛ والنقد الأيديولوجي. إن السرديات الآن تعود فيما يبدو لمناها الإيتيمولوجي، وهو الدراسة متعددة الأنظمة للحكي التي تحاور وتدمج استعمارات عدة خطابيات نقدية أخرى تضم أشكالاً عديدة للتمثل الحكائي، ومن ثم، في الوقت الذي تقدم فيه مختاراتنا من النصوص في هذا الكتاب تمثيلاً كافياً

للمادة الأسامية لهذا الاختصاص، فإنها تتضمن أيضاً نماذج لمقاربات ناراتولوجية بالمعنى الأوسع، إن لم يكن بالمعنى الشكلاني الدقيق للمصطلح. تعريفات أوسع وأضيق هل يمكن اعتبار كتاب "الضمير" Poetics لأرسطو أول معالجة للسرديات؟ إن العمل الذي قام به أرسطو، على الرغم من تركيزه على نوع واحد بعينه، هو التراجيديا، يقدم رؤية عميقة في السرديات يمكن تطبيقها على كافة الأنواع التي تصطبغ بالحكمة. لقد كانت الحكمة (mythos) بالنسبة لأرسطو هي العنصر المركزي في كل عمل أدبي، إنها بنية الحكى التي تشترك فيها كل الأنواع الدرامية والسردية (بحصر المعنى). إن الطبيعة

المفهومية المزدوجة "الحكى" موجودة إذاً منذ البداية الأولى لهذا الاختصاص. ويمكن أن يكون التعريف الأرسطي الأوسع لـ "الحكى"، هو "عمل يتضمن حبكة" (الشعر الملحمي، التراجيديا، الكوميديا)؛ أما التعريف الأضيق فهو "عمل يضم روائياً" (الشعر الملحمي، وليس، من ناحية ميتثية، الدراما أو الفيلم السينمائي). واليوم، تمكث السرديات على دراسة المظاهر الحكائية للعديد من الأجناس والخطابات، أدبية كانت أم غير أدبية، لا يلزم بالضرورة تعريفها على نحو صارم بوصفها سردية، مثل القصيدة الغنائية، والفيلم السينمائي، والمسرح والتاريخ، والإعلانات.

الحكى كتلفظ مؤسّط

إن الفرق بين الحكى narrative بمعناه الواسع (بوصفه صملاً يضم "حبكة") والحكى بمعناه الضيق (السرد)، يجد ماعداً له في المسافة بين لفظي الحكى الدرامي، والحكى المؤسّط ("المرض" showing "السرد" tellin). إن الحكى اللفظي (التاريخ، الرواية، القصة القصيرة) يمكن أن يكون سردياً بالمعنى الضيق للمصطلح، ويقصد به الحكى الذى يتدخل فيه الراوى بتساهله الخطابى. ومع ذلك، يمكن أن تكون هناك أشكال أخرى للوساطة مثل الكاميرا بالنسبة للفيلم السينمائي والتي تعد وسيطاً على الرغم من كونها غير لفظية (إن استخدام كلمة "تلفظ" في هذه الحالة يعد من ثم تطوراً مماثلاً). إن الدراما ذاتها بطبيعة الحال، هي تقديم مؤسّط يستخدم العديد من الاستراتيجيات اللسانية وغير اللسانية، يعد بعضها "سردياً" أكثر من غيره (الكورس في التراجيديا اليونانية القديمة، الرسول الذى يروى الأحداث التى تقع خارج خضبة المسرح، أو، الشكل المتطرف الذى يمثل مسرح بريخت "الملحمي").

خصوصية كل وسيط حكاى

إن كل وسيط، وكل نوع يتطلب تقديمًا خاصاً لـ "القبول (المتن الحكائي) fabula" واستراتيجيات مختلفة لوجهة النظر، ودرجات متباينة للتدخل

الحكاى، وأنماطاً مقابلة للتعامل مع الزمن. وبالتالي، فإن كل وسيط حكاى يتطلب مقاربة تحليلية محددة للبنى ومستويات الحكى (انظر، مثلاً، الفصل الرابع عشر). إن التقليد الروائى هو إعادة تحديد متصلة للصوت السردى، بدءاً بالذكريات المزيفة والرسائل المتسلسلة، مروراً بالرواة العلميين المتطفلين، وانتهاءً بالمحاولات التجريبية الحدائفة ذات التقديم الموضوعى أو وجهة النظر المحدودة. ولقد جادل بعض النقاد بأن الكتابة الروائية المبدعة تكون انعكاسية تلازمياً. إن خطاب الرواية هو في الوقت ذاته انعكاس للطرائق القديمة والرائحة لسرد قصة. وتؤدي بنا هذه الانعكاسية إلى تفريب التقنية ودفعها نحو الصدارة، وإلى النوع التجريبي داخل المجالات المحددة لبنية الحكى التى يستخدمها أحد الروائيين (بنية الزمن، التحكم في المنظور). وينبئ التأكيد مع ذلك، على أن التفريب ليس بالضرورة أحد خصائص الحكى (أو الرواية، أو الألب، بالنسبة لهذا الموضوع): هناك أيضاً أنواع شعائرية تُستمد فيها الممتعة الحكائية من الالتزام الصارم بالأعراف النوعية (الكنكة، التراجيديا النيوكلاسيكية، أو دراما النزهة noh فى اليابان).

إن إحدى السمات التخالفية للرواية، هي قدرتها. على مزج التأمل بالسرد (ومن هنا، تنجى، إلى حد ما، انعكاسيتها). لقد أصبحت الرواية الكلاسيكية النوع الذى كشف عن الحياة الداخلية للشخصيات، كاشفاً ليس فقط عن ملوك هذه الشخصيات، وإنما أيضاً عن العلاقة بين الفعل والشخصية. وفى المقابل، تركز الدراما عموماً بشكل أكثر مباشرة على الفعل. ومن السهل أن ندرك بأن أمامية الفعل فى الدراما، والشخصية فى السرد، تؤدي إلى مجموعة كاملة من النتائج بالنسبة لتناول مظاهر مثل الزمن والتمثيل الميكولوجي. إن الدراما تميل عامة إلى التركيز على فعل دال ومحدد بدقة، تصحبه حبكة قوية مبنية على السبب والنتيجة. لقد كانت "وحدة الزمن" فى الدراما

إن كل نوع يتطلب تقديمًا خاصاً لـ "القبول (المتن الحكائي) fabula" واستراتيجيات مختلفة لوجهة النظر، ودرجات متباينة للتدخل

التصويرية، والسينمائية. إن أي تمثيل يتضمن وجهة نظر، واختياراً، ومنظوراً المعرض الممثل، ومعايير للثاقة وعلى سبيل الافتراض، نظرية ضمنية للواقع. إن بنية الحكى يمكن أن تكون أكثر إحكاماً في النصوص الأدبية، إلا أن التصريد *narrativization* هو أحد أكثر الطرق شيوعاً

لاستخدام نظام زمنى ومنظور فى التجربة. إن كلمة حكى *narrative* كلمة ملتبسة بالقوة. وكما شاهدنا، فإن للكلمة على الأقل معنيين رئيسيين: المعنى الواسع الذى لقناه بتحديد تروا، والمعنى الضيق، الذى يكون الحكى تيملاً له ظاهرة لسانية على وجه الحصر، حدث كلامى، يحدد بوجود رأي أو متكلم، ونصير لفظى. وسوف يقصر هذا التحديد مجال التحليل على الحكى الشفاهى أو المكتوب. وفى حالة الدراسات الأدبية، سوف يقتصر على الأنواع الأدبية مثل الرواية، القصة القصيرة، الشعر الملمحى، البالاد، والنكت. وهنا سوف نهتم أساساً بالمعنى الضيق لكلمة حكى، وهو دراسة الحكى اللفظى، أو على نحو أكثر تخصصاً، الحكى التخيلى/اللفظى. إن الإسهامات التى لقناها باختيارها تتعامل بالأساس مع العنصر الحكائى فى الأنواع الأدبية، على الرغم من أن بعض المقالات تعالج الوسائط الحكائية غير اللفظية مثل الفيلم السينمائى.

إن التحليل الناراتولوجى يركز على مظاهر الإنتاج النصى، البنية والتلقى، التى تعد من خصوصيات الحكى: مثلاً، دراسة الحكاية، أو العلاقة بين الفعل وتصوير الشخصية. ويمكن تناول الحكى بطرق أخرى بطبيعية الحال: تاريخية، موضوعانية، أسلوبية، وفقاً للنماذج البديلة، والتفكيرية. إن معظم البنى التى توفر السرديون على دراستها، لا توجد حصرياً فى الأعمال الحكائية، ولكنها تكون مركزية فى الحكى، ومتميزة على نحو ملحوظ، وينطبق هذا على وجهة النظر أو التفتظ، اللذين يمكن العثور عليهما، مثلاً، فى السوناتة التأملية وكذلك فى الرواية.

النيوكلاسيكية، والى لم يكن المقصود بها عند النيوكلاسيكيين أن تطبيق على الحكى المكتوب، اعترافاً بهذا الاختلاف. لقد كانت أيضاً اعترافاً، وإن لم يكن مبالغة فيه، بخصوصية الوهم الدرامى.

إن العنصر المسرحى للدراما يتضمن اختلافًا أبعد. إن النص اللفظى المكتوب للمسرحية، هو نقطة انطلاق للمرضى اللفظى، الذى يعدّ تأويلاً مختلفاً ودائم التغير لهذا النص، والذى يمثل فى الحقيقة نصاً جديداً للمتفرجين فى كل مرة يشاهدونه فيها. وعلى العكس من الدراما، يصبح التمثيل البصرى/الشفاهى فى الفيلم نصاً ثابتاً، يظل برغم ذلك خاضعاً للنشاط الإدراكى للمشاهد. إن الدراما والفيلم السينمائى، شأنهما شأن اللوحات الحكائية، والكتب الفكاهية، إلخ، يتمتعن بعنصر بصرى مشترك. إن بالإمكان استخدام الصور فى الحكى شأنها تماماً شأن الكلمات. وربما كان هذا هو السبب فى أن السرديات تظهر بوضوح تام بأنها ليست مجرد قسم ثانوى من النظرية الأدبية، وإنما تقضى بالأحرى تحت نظرية سيميوطيقية عامة.

تعريف الحكى

إن الحكى *narrative* هو التقديم السيميوطيقى لاسلسلة من الأحداث المرتبطة معنوياً على نحو زمنى وسببى. ومن ثم، يكون الفيلم السينمائى، والمسرحية، وأفلام الكرتون الكوميديّة، والروايات، وشرائط الأخبار، واليوميات، والحواريات، وأبحاث التاريخ الجيولوجى كلها أشكالاً للحكى بالمعنى الواسع. إن أشكال الحكى يمكنها تبعاً لذلك، أن تُبنى باستخدام مجموعة كافية من الوسائط السيميوطيقية: اللغة المكتوبة أو المنطوقة، الصور البصرية، الإيماءات والتمثيل، بالإضافة إلى تأليف من كل هذه العناصر. إن أى مركب *construct* سيميوطيقى، أى شيء مؤلف من العلامات، يمكن أن نطلق عليه صفة "نص". وبالتالي، يمكن التحدث عن أنواع عديدة من النصوص الحكائية: اللفظية، الدرامية،

تحليل بنية الحكى

تفترن السرديات بالمعنى الضيق لهذه الكلمة عادةً بالبنوية. ولذلك، فلنأخذ عند اختيارنا لبعض الإسهامات المتعلقة بموضوعنا، قد افترضنا بأن المقاربات البنوية تشكل جوهر هذا الاختصاص. لقد مهد العمل الذى قام به دى موسير والشكلانيون الروس فى بداية القرن العشرين، الأرض للفكر البنوى. إن الشكلانيين يجادلون بأن الكلمات فى النص لا يمكن أن تؤدى وظيفتها فقط كدوال، وإنما أيضاً كمحاولات. إن الأدب يُعرف بوصفه نظام وظيفي، مجموعة من الأساليب الفنية تتحدد بقيمتها بفضل أساليب فنية أخرى توضع فى. تعارض معها (الحيل الفنية لأنواع أخرى، أساليب المأسى، إلخ). إن صلاً ما يقتضى ضمناً، أعرافاً، وأعمالاً أخرى، وأساليب مغايرة، وأجناساً مختلفة، وبني أخرى للمعنى تتجاوز العمل نفسه. ويكرن الأدب، بالنسبة لهؤلاء البنويين الأوائل نوعاً من اللغة *langue* التى يد كل عمل فردى نموذجاً لكلامها *parole*. ولقد غطا البنويون الفرنسيون بهذه التقييمات اللغوية حداً أبعد خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المائى. ويتردد البنويون فى الغالب، مع ذلك، عندما يتصدون لتحديد المستوى الذى يشتغل عنده القياس: هل الأدب ككل هو الذى يعمل كلفة، أم أن العمل الفردى هو الذى يضطلع بهذه المهمة؟ إن كل عمل يمكن النظر إليه بوصفه - إلى حد ما - لغة فى حد ذاته، ويمكن اعتباره بنية تنطوى على تنظيمها الذاتى، طالما أنه يخلق إلى حد ما، الشروط الخاصة لعنائه، ويساعد على تحديد اللغة التى يؤول بها. وعندما يلجأ البنويون للفكر الثانى، ويسعون لتحليل الطريقة التى تؤدى بها الأعمال الفردية وظيفتها، فإنهم يصبحون أقرب ما يكونون للتحليل الذى يضطلع به النقد الجديد للأعمال بوصفها "كليات عضوية". فإذا وقع اختيارهم من جهة أخرى على الخيار الأول، أى تحليل الآليات الأدبية العامة، غدا العمل الفردى أقرب إلى

التلاشى. إنه يصبح مجرد مستقبل لشفرات مختلفة، الشفرات التى تمثل الموضوع الفعلى للتحليل. وإحدى نقاط التحول بعيداً عن هذه النزعة التى ترفض فكرة اختزال العمل إلى الشفرات التى تمكنه من الوجود، يمثلها رولان بارت فى *z/s* (1970) إن *z/s* عتبر فى الغالب، بداية التحليل ما بعد البنوى للحكى، والذى يعيل إلى التأكيد على المعالجة الفعالة التى يقوم بها القارئ لعمل العلامات *semiosis*.

والسؤال البنوى الذى يمكن أن يحاول أحد السرديين الإجابة عليه هو: بأى معنى يمكن أن نحلل بنية الحكى؟ وكيف يمكن أن نبدأ؟ إن نص التعريف الذى افترضناه للحكى، "تمثيل سلسلة من الأحداث"، يفترض أن أشكال الحكى كبنونات مركبة فى عدد من المعانى، وأن الحكى يمكن تحليله إلى الأحداث التى يتألف منها، وبأن هذه الأحداث يمكن دراستها وفقاً لوقوعها من بعضها البعض. وفى سلسلة من الأحداث، تأتى بعض هذه الأحداث فى البداية، بينما يأتى بعضها فى الوسط، وبعضها الآخر فى النهاية ومن ثم، يتألف الحكى من عدد الأجزاء المتعاقبة: إنه يمتلك بنية طولية تتألف من الزمن والأفعال. وتشبه هذه المقاربة "الأفقية" لوصف الحكى التحليل التركيبى فى الدراسات اللسانية، وسوف ندعو هذه المقاربة المحور التركيبى للتحليل.

إن الحكى إذاً، فى أحد معانيه، هو تعاقب من العناصر. ويكون مركباً من معان أخرى أيضاً، ويمكن تحليله بأكثر من طريقة. ووفقاً لتعريفنا، ينبغي ملاحظة أن الحكى ليس "سلسلة من الأحداث"، بقدر ما هو "تمثيل لسلسلة من الأحداث"، وهنا تظهر الطبيعة التأليفية للحكى: إنه ليس عدداً من الأجزاء المتعاقبة طويلاً أو أقصياً، وإنما هو، إذا جاز القول، صمودى فى العمق. إن الحكى ليس هو ما يبدو عليه، إنه علامة تمثل إحدى الحالات. ويقودنا هذا الاتجاه "الصمودى" فى التحليل من العلامة إلى الدلالة، ويكون النشاط

fabula أنظر: ميك بال، "السرديات" Narratology وريالتالي، إذا تناولنا عملاً مثل روبنسون كروزو، سوف نقول بأن "النص" هو المنتج الفني artifact الساماني الذي نستطيع شراءه وقرأته، والذي كتبه في الحقيقة ديفو وأفراضاً روبنسون، و"المتن الحكائي" هو أي شيء حدث لروبنسون في رحلاته وقرق جزيرته، أما "القصة"، فهي الطريقة الدقيقة التي نقل بها هذا الحدث، أي الطريقة التي نظمت بها القايولا في بنية معرفية محددة من المعلومات. لقد حددت بال هذه المفاهيم كالتالي:

النص، هو مجموعة من الملامات اللسانية المحددة والمبينة.

١ - النص السردى نص يتولى فيه فاعل سرد قصة.

٢ - القصة هي مدلول النص السردى، والقصة تدل بدورها على fabula (المتن الحكائي)

إن المتن الحكائي طبقاً لبال هو مخطط مجرد للأحداث الحكائية لا يأخذ في اعتباره أية سمات محددة تضيف على الفاعلين أو الأفعال صفة فردية معينة تحولها إلى شخصيات أو أفعال مجسدة، إن وصفاً للمتن الحكائي (أو الفعل) سوف يستبعد أيضاً أي انحرافات زمنية أو منظورية: ليس ثمة استرجاعات، أو تبدلات في وجهة النظر على هذا المستوى من التحليل. وبعبارة أخرى، طبقاً لمفهوم بال، فإن المتن الحكائي هو في حقيقة الأمر مخطط للفعل: إنه تجريد مركب synthetic وليس الفعل الملموس الكامل الامتلاء الذي نركبه عندما نقرأ أو نشاهد حكياً. ويمكن أن يكون من المربك أن منظرين آخرين (إنجاردن، مارتينييه بوناتي، وروثروف Ruthrof) يستخدمون المفهوم الآخر للبنية العميقة (الفعل والعالم المجسدين، وليس المتن التجريدي). وسوف نحفظ بكل المفهومين، طالما أنهما دالان تحليلياً: الفعل الكامل الامتلاء أو المجسّد يمكن أن يكون في تعارض دال مع المتن الحكائي

الرئيسي بهذا المعنى هو التأويل، وبالتالي، سوف نسمي هذا بالاتجاه الهرميوطيقي في التحليل الحكائي. إن ما نحصل عليه في نص حكائي ليس هو الأحداث في حد ذاتها، وإنما العلامات تمثيل الأحداث. وهنا، يمكن أن يطرأ تعقّد لا نهائي. كيف تُعَمَّل الأحداث التي يقوم بتمثيلها؟ إن نظريات الحكى سوف تتوقف بدرجة كبيرة على صياغة إجابات ممكنة لهذه الأسئلة. إننا نرى من ثم أن تعريف الحكى نفسه يقودنا إلى بداية التحليل، وفي اتجاهات عديدة في الوقت نفسه، وسوف نخبر نظريات مختلفة تحلل أشكال الحكى إما أفقياً أو عمودياً، أو كليهما معاً. وفيما يتعلق بالتحليل الأفقي، تحدثنا حتى الآن عن البداية والوسط والنهاية. وسوف نتخذ مفاهيم أخرى هذا الوصف المخطط للجزاء. أما فيما يتعلق بالتحليل العمودي، فيمكن التحدث عن "مستويات للتحليل". إن تعريفنا يميز بين مستويين رئيسيين على الأقل. فإذا كان الحكى هو تمثيل سيميوطيقي لمسلسلة من الأحداث، فإن أحد مستويات التحليل سوف يتوفر على فحص الأحداث الممتلئة، بينما يتوفر مستوى آخر من التحليل على فحص بنية التمثيل. وسوف نجد أن منظرى الحكى غالباً ما يختلفون عند التصدي لتحديد هذين المستويين من التحليل: إن بعضهم يحدد مستويين، بينما يتحدث آخرون عن ثلاثة مستويات رئيسية لتحليل الحكى: القايولا (المتن الحكائي) fabula والقصة story والنص text. أما ترماتشفسكى فيحدث عن مستويين، هما المتن الحكائي fabula والمبنى الحكائي structure. إن هذه المشكلة تبرز في الحقيقة في كل مجالات الدراسة الأدبية. إن النظريات التي تبدو متشابهة، غالباً ما تثبت في النهاية أنها تتطور إلى مشروعات نقدية مختلفة تماماً. ونحن نفترض، من أجل هذه المناقشة، إطاراً من ثلاثة مستويات للتحليل العمودي أو الهرميوطيقي للنص السردى: النص text القصة story والمتن الحكائي (أو القايولا)

سينمائي، كتاب كوميدي أو رواية. سوى أن المعالجة السينمائية للروايات تقدم عادة قصصاً مختلفة، حتى وإن تم الاحتفاظ بنفس عناصر الفعل. يمكن إذا النظر إلى القصة بوصفها بنية أبعد للفعل، ويمكن تعريفها على نحو مثالي بأنها ناتج سلسلة من التعديلات التي يخضع لها الفعل. ويمكن لهذه التعديلات أن تتصل بالزمن أو انتقاء المعلومات وتوزيعها (ما يطلق عليه جينيت "الصيغة" mood خطاب الحكى "Narrative Discourse") إن تقديم قصة من وجهة نظر شخصية مفردة، هو أحد طرق عديدة لصياغات ممكنة للفعل.

وبعد النص السردى أيضاً مثلاً للخطاب، للفعل اللساني. إن الخطاب هو استخدام اللغة لأغراض تواصلية في مواقف سياقية ونوعية محددة، تسمى "مقامات الخطاب" discourse situations ويمكن وصفه على مستويات مختلفة من الخصوصية: هناك الخطاب المكتوب صوماً، وكذلك الخطاب المكتوب الخيالي المحدد. إن الخصوصية المتزايدة يمكن أن تضع في حساباتها اعتبارات تاريخية أو نوعية. ومن بين العدد اللانهائي للمقامات الخطاب التي يمكن تحديدها بهذه الطريقة، يمكن أن نلفت الانتباه إلى بعضها: كتابة الخطاب السردى الذي يراد به أن يقرأ كأدب، القراءة "الساذجة" لهذا الخطاب، الخطاب (الأكاديمي) التقدي للآدب، كتابة السرد الواقعية مثل التقارير، أو السرد الأكثر خصوصية مثل اليوميات والذكرات.

إن النص لا يمكن أخذه إلى ترميزه codification اللساني، خاصة إذا كنا نعي بـ "اللساني" ما يتعلق بالنظام اللساني المجرد. وهناك، من وجهة نظر التقادليات اللسانية، الكثير من الشفرات الثقافية التي تبين الخطاب (بما في ذلك الخطاب السردى) بغض النظر عن "لغة" langue سوسير. وعلى سبيل المثال، فإن طقوس التفاعل الاجتماعي التي تسمح للمتكلمين بأن يحددوا مقامهم ويترفعوا على أنفسهم في المحادثات تظل فاعلة عندما يتم تمثيل

أو مخطط الفعل الأكثر تجريداً واختر الأ. ومن الممكن أيضاً رسم مخططات للقصة ("النسخة" المختزلة من النص والتي يُعدّ "التلخيص" أفضل تسمية لها) والنص، وبهذه الطريقة نحصل على الأدوات النقدية التالية:

النص التلخيص

القصة مخطط القصة (الحبكة)

الفعل مخطط الفعل (اللقن الحكائي)

إن مصطلح "حبكة" plot كما يستخدم في اللغة اليومية، غالباً ما يشير إلى مخطط القصة أو مخطط الفعل، أو بنية بنية تترج سمات كليهما. وسوف نستخدم المصطلح هنا للتشير إلى مخطط تألف من بنيات الفعل والإدراك اللذين يشكلان القصة. ومهما يكن من أمر، فإن كلمة "حبكة" كلمة مراوغة بسبب غنى معناها، إن عدة نظريات تأخذ في اعتبارها ظواهر أخرى متضمنة في الاستخدام اليومي لهذه الكلمة.

ويحتاج مفهوم "القصة" توضيحاً أبعد. إن القصة هي متن حكائي fabula اتخذ شكلاً تقديمياً: لقد تم تقديم وجهة نظر محددة، ومخطط زمني بعينه. ويمكن القول إن القصة هي اللقن بالشكل الذي قدم به في النص، وليست اللقن الحكائي كما هو أو في حد ذاته. والنص ليس هو القصة أيضاً: إن "القصة" هي التجريد المركب synthetic الذي يقوم للنص بإنتاجه، مع الأخذ في الاعتبار مظاهرها الحكائية فقط، وأن ننظر إليها فقط بقدر ما تقدم فعلاً. قد يستدعي هذا لأن حبكة mythos أسطر لم تكن سوى أحد مظاهر عديدة للعمل الأدبي. إن النص مركب لسانی، وبينما القصة مخطط معرفي من الأحداث. إن نص القصة يمكن أن تقدّم بواسطة نصوص عديدة: مثلاً، عندما كتب كافكا "القلمة" بضمير المتكلم، ثم أعاد كتابتها بضمير الغائب، ظلت القصة هي ذاتها بالأساس، غير أن النص أصبح نصاً مختلفاً. ويمكن لنص القصة أن تمثل - من ناحية المبدأ - بواسطة نصوص مختلفة: فيلم

حتى يرفضه: وبالمثل، لا يلزم أن يتفق المؤلف النصي للقارئ والمؤلف النصي للمؤلف إلا بقدر ما يتفق معنى العمل بالتصية للمؤلف والقارئ. ولكن إذا كان على التواصل أن يحدث، فإن من المتعين على هذين الشككين أن يضمنا عناصر مشتركة. إن بالإمكان تصور مستويات التحليل التي قمنا بذكرها توأ بوصفها سلسلة من الأطوار السيميوطيقية، يكون كل مستوى فيها هو ناتج تطبيق مجموعة من القواعد التحليلية على المستوى السابق. إن القارئ سوف يعكف على النص (اللفظي) بوصفه معطى، وسوف يستخدمه في بناء القصة. وسوف تبني الحكاية بدورها على أساس القصة، وذلك، "بفك" التحويلات التي أحدثتها الأخيرة.

إن تعدد هذه البنية القرولية يمكن استغلاله جمالياً في الأدب. وهناك مجموعة ممكنة من الإزاحات، إن الذات التي يقتضيها فعل السرد، أو تقتضيها الروى، لا يلزم أن تتفق بالضرورة مع ذات الملقظ التخيلي، أو المؤلف النصي. إن الروى يمكن أن تكون شكلاً خيالياً تماماً، كما في معظم روايات ضمير المكلم، وقد تتفق شكلياً، برغم اختلافها أيديولوجياً مع المؤلف النصي - الراوى الغائب غير الجدير بالثقة (بوث "البلاغة" Rhetoric).

وتوجد العديد من الثقافات الممكنة. والاختلافات بين الذات النصية المتعددة التي يمكن أن تكون غامضة إلى أقصى حد. وهذا أمر يجب ترفعه، طالما أن المؤلف النصي، شأنه في ذلك شأن الراوى، ليس كياناً ملموساً، بقدر ما هو دور خطابي. إن الذات الحكائية، سواء كانت دائمة أو مؤقتة، تتكاثر في الأدب بنفس المقدار الذي تتكاثر به في الصيغ الأخرى للخطاب. وعندما نتحدث بصفتنا المهنية مثلاً، فإننا نستخدم مجموعة من المراضعات الخطابية. لكي نشكل شخصية شكلية، ذاتاً مؤقتة مُعدّة لتطابق معين من الفعل. والمسخرة

التفاعل الاجتماعي في نص من النصوص. إن المؤلف يستخدم وفرة من الشفرات في تشكيل أحد السرد ودرجات متعددة من التعمد أو الوعى.

ويتم التعرف على الكثير من هذه الشفرات واستخدامها من قبل الملقى عند تأويل النص، إذا ما تمين على متكلمين آخرين الاشتراك في هذا التأويل والقبول به. إن هذا النوع من استعادة معنى المؤلف يمكن حدوثه بدرجات متعددة من الوعى. وهناك بلا شك العديد من الشفرات المنظمة لمعنى النصوص والتي لم يتمكن المنظرون من التعرف عليها بعد، على الرغم من أن القراء سوف يستخدمونها حدسياً. ولا يلزم التعرف على كل الشفرات التي يستخدمها المؤلف، أو يتم استعادتها حتى على هذا النحو الحدسي؛ إن جزءاً من معنى النص يكون عادة كافياً للرفاء بأغراض معظم القراء والنقاد الذين يمكنهم، برغم ذلك، تأويل النص تبعاً لشفرات لم يستخدمها المؤلف، وبهذه الطريقة، يركبون معايير جديدة. إن صحة وقيمة هذه المعايير أو غيرها، يمكن تحديدها في مقام خطابي خاص. ولا يمكن تحديدها سلفاً.

إن السياق العلمى لأحد الأعمال هو سياق تواصلى. إن بالإمكان تصويره كمقام تواصلى افتراضى، يتواصل فيه مؤلف نصي مع قارئ نصي. إن مفاهيم "المؤلف النصي" و"القارئ النصي" مستمدة من الشكلائية الروسية والألمانية وعلى نحو أكثر مباشرة، من "القارئ الزائف" the mock reader عند وركر جيمسون ومن "المؤلف الضمني" the implied author و"القارئ الزائف" the mock reader عند واين بوث.

إن المؤلف النصي صورة افتراضية لمواقف المؤلف كما يقدمها النص، والقارئ النصي ملق افتراضى خلقه المؤلف مع الأخذ الكامل في الاعتبار الجمهور الحقيقى الذى يفترضه لعمله. ولا يلزم أن يتوافق القارئ النصي مع تصور المؤلف لجمهور التراء: إن شكل هذا القارئ يمكن أن يكون استراتيجياً بلاغياً، دوراً يريد المؤلف أن يصطنعه القارئ (أو

نفسها؛ إلا أن تاريخاً أكثر عمومية للأشكال الحكائية يمكن أن يكون إنجازاً متداخلاً الاختصاصات. إن معظم عمل السرديات يرقى لأن يكون تحليلاً شكلياً تزامنياً، ولا يزال هذا الاختصاص بحاجة إلى تطوير منظور مقارن وتاريخي للأنواع والبنى الحكائية. إن تاريخ اختصاص السرديات نفسه غير مكتوب كذلك إلى حد كبير. وسوف نحاول فيما يلي رسم الخطوط العامة لتطوره من خلال الشعارات النظرية المبكرة للأجناس الخاصة، ومن خلال التحليل الشكلاني والبنوي، وصولاً إلى الاتجاهات الحديثة التي تؤكد على العلاقة بين التمثيل والأشكال الأيديولوجية أو الثقافية المحددة. وسوف نسفر الدراسة التي تركز على عمق التطور التاريخي للأنواع الحكائية عن سرديات ثقافية، ودراسة للأشكال الحكائية في علاقتها بالثقافة التي تولدها، وتفتح لنا الدراسات الثقافية المستمدة من الهيكلية الجديدة، والماركسية ومن المصادر النسوية أو الفوكرية، مجالاً ثامناً جديداً للسرديات التي تتجاوز تصنيف الأساليب الشكلية والفرض من هذا الكتاب.

نظرية الحكى قبل ١٩٥٠

الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي

في "جمهورية" أفلاطون، نجد الأساس الذي قامت عليه نظرية الجنس وتحليل التلفظ الأدبي. وبعد أن ينسب أفلاطون نظرية للفن بوصفه محاكاة، يناقش سقراط، الذي يتحدث بلسان أفلاطون، أسلوب التأليف الشعري: "إن كل الميثولوجيا هي سرد لأحداث، ماضية أو حاضرة أو مستقبلية... إن السرد narration أن يكون حكياً بسيطاً، أو محاكاة، أو مزيجاً من الاثنين. إن الشاعر يمكن أن يتكلم بصوته الخاص (السرد البسيط) أو يتكلم بصوت إحدى الشخصيات (محاكاة)، لأن التراجيديا والكوميديا هما محاكاة خالصة، بينما يكون الشاعر في الشعر الغنائي وما شابه من أنواع، هو المتكلم الوحيد" والجمع بين الاثنين يوجد في الملحمة وفي أساليب أخرى عديدة

irony هي إحدى الطرق التي يمكن للمتكلم أن يعدل بها وجود الذات. وباستخدام السخرية، يخلق المؤلف النصي مثقفاً (ذاتاً) مؤقفاً سريع الزوال لا يتفق والذات الحكائية الكلية للمؤلف. إن السخرية الأكثر بقاءً سوف تنتج شيئاً شبيهاً بشخصية افتراضية، فإذا دعينا بالمناقشة خطوة أبعد، فإننا نستطيع أن نخلق روائياً تخيالياً يختلف على نحو متماسك عن المؤلف بفضل المسافة الساخرة. ويمكن لرواية من هذا القبيل أن يستخدما الاستراتيجيات السردية للمتكلم أو الغائب؛ إن بإمكانهم أن يكتبوا سرداً (يفترض أن يكون) حقيقياً. رسالاً، مذكرات، يوميات، أو رواية مباشرة.

إن تلفظ الراوي يوجه إلى مستمع (قارئ) يقع في نفس المستوى البنيوي للمروي له وكما يندمج الرواة التخيليين بالتدرج في المؤلف النصي، يتداخل المروي لهم في القارئ النصي. وهذا معناه، أن الاختلافات بين المروي له والقارئ الضمني في بعض السرد تكون حاسمة ومحددة العالم، بينما تكون هذه الاختلافات في البعض الآخر كامنة فقط.

لقد حوينا حتى الآن مجموعة من الأشكال النصية figures والأدوار أو أوضاع - الذات، يؤدي كل منها نشاطاً له موضوع مباشر (إذا كانت متعددة) ومروياً له.

إن القارئ يركب من المستوى السطحي للنص اللساني نوعين من المخططات التأويلية: المخططات الخطابية (مقام الكلام التخيلي، المرسلين والمتلقين النصيين)، والبنية السردية العميقة (الحكى والقصة)، وسوف ينتهي المروي عادة إلى إنشاء نوع من أنواع التلفظ الأدبي أو التأويل، الذي يصبح بالنسبة له هو المعنى أو دلالة القصة. مراجعة تاريخية

تاريخ الحكى، وتاريخ السرديات

ليس من الواضح بعد ما الذي يمكن أن يكون عليه تاريخ للحكى في حد ذاته. وهناك بالطبع تواريخ للرواية، والفيلم السينمائي، بل وللدراسة التاريخية

من الفعل، أى أننا نعتز، من جهة، على مجرد أحداث ومن جهة أخرى، على تنظيم لهذه الأحداث. والشاعر ليس صانعاً للأشعار أو الأحداث، وإنما صانع لهذه البنية الوسيطة المهمة، أى الحكمة. ويلاحظ أن أرسطو لم يدخل الفعل بوصفه مكوناً منفصلاً من مكونات التراجيديا، وربما شعر بأن وجود الحكمة في قائمة هذه الأجزاء يبررها معاً.

وتبدأ التقاليد النقدية في أية ثقافة عادة، كما لاحظ مينر Miner بنصوص تأسيسية تتخذ في العادة من جنس أدبي معين، هو الشعر الغنائي، نموذجاً أو مثلاً لكل الأدب. وعلى الرغم من مركزية الحكمة في كل الثقافات، نجد أن تقليداً نقدياً كبيراً (التقليد الياباني المستمد من "قصة جنجى" Tale of Genji لموراساكي شيكيبو Murasaki Shikibu) يتخذ من الحكمة جنساً أدبياً مركزياً، والأمر الذي ينطوي على مغزى هو أن كتاب "الشعر" لأرسطو مؤسس على الدراما، وعلى التراجيديا بوجه خاص. وتظل مظاهر كثيرة لتحليل الشكل الحكائي التي رسم أرسطو إلى حد كبير خطوطها العامة في كتاب "الشعر"، بلا تطوير حتى القرن العشرين، عندما أخذت المدارس الشكلانية والبنائية على عاتقها مهمة تطويرها.

إن علم البلاغة الكلاسيكي لم يكن مهتماً بصفة أولية بالحكي. ومع ذلك، قدّم استبصارات عديدة في آلية الأسلوب والتأليف التي راحت تندمج تدريجياً في تحليل الحكى. وتبقى أهم الأبحاث البلاغية تطوراً معيارياً لهذا العلم يركز على:

١ - الأنواع الممكنة للخطاب، والأجناس البلاغية.
٢ - بنية الخطاب وكيفية تقسيمها إلى أجزاء، وتنظيمها الداخلي (ordo material or res) لقد قدّم أرسطو بالفعل تحليلاً تركيبياً للحكى على مستويين مختلفين:

مستوى النص (أجزاء التراجيديا مثلاً)، وأجزاء القصة (الحبكة). - التعقيد، نقطة التحول، وثق الحبكة.

لشعر "وبعد ذلك، من وجهة نظر السرديات، أول مقارنة نظرية لمسألة الصوت voice السردى، وتسبق هذه المقاربة المقاربة العملية للنص بوصفه تلفظاً.

لقد طور كتاب "الشعر" لأرسطو المقاربة الشكلية للأدب إلى حد أبعد. لقد ملم أرسطو فيما يبدو بأن الأدب "الجاد"، الذي تعد التراجيديا أرقى أشكاله، حكاى، بالمعنى الأوسع لـ "حكى قصة". لقد احتفظ بالتصنيف الأفلاطوني للأجناس على أساس التلفظ، مفرقاً بين الشكل الحكائى الخالص للعرض الدرامى، والتقديم المختلط للسرد الملحمى. وضمن الأجناس البنية على الحادث والحدث (الحكى التام والدراما)، كانت الحكمة mythos أو "بنية الأحداث" هى البنية التحتية الأساسية؛ لقد كانت لها الأولوية بين مظاهر التراجيديا (الحبكة، الشخصيات، اللغة، الفكر، المرنيات المسرحية، الغناء).

إن أهم هذه العناصر هو تنظيم الأحداث لأن التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص ولكنها محاكاة لأفعال، وللحياة، وللسعادة والشقاء التي تدرج جميعها تحت مسمى الفعل، والغاية المستهدفة هى محاكاة ليس لصفات الشخصية ولكن لفعل ما... وفضلاً عن ذلك، فإن اثنين من أهم العناصر المؤثرة عاطفياً في التراجيديا، وهما "الانقلاب" و"التعرف" هما جزء من الحكمة... الحكمة إذاً هى المبدأ الأول في التراجيديا، وإذا جاز القول، هى روح التراجيديا، ثم تأتى الشخصية في المقام الثانى (Poetics VI, pp. ٧-٢٥).

إن الـ mythos أو حبكة التراجيديا يمكن تعريفها بأنها "تنظيم الأحداث"، وبالتالي، وعلى نحو أكثر دقة، تكون مهمة الحكمة هى محاكاة الفعل Poetics (VI, p. 25) أمامنا من ثم طريقان ممكنان للنظر

للتراجيديا، ومستويين ممكنان لتحليل القصة الممثلة. فمن جهة، التراجيديا فعل (praxis) بالضبط مثلما يمكن وصف أنشطتنا اليومية بأنها أفعال، وحبكة (mythos) بنية فنية يركبها الشاعر

وتظل Laokoon لـ ج. إ. ليسنج G. E. Lessing على سبيل المثال، ضمن إطار المعرفة النيوكلاسيكية والمعارية، ولكن براعتها التحليلية وثراء تجريدها المفهومي ينبئ بالتطورات اللاحقة في علم الجمال والسميوطيقا. إن ليسنج يعرف الأدب بوصفه فناً مشروطاً على نحو فعلي بالتتابع الزمني للعلامات اللسانية (بينما تستخدم الفنون الجميلة العلامات المكانية). ويعد هذا التعريف المجرّد نقطة البداية بالنسبة للتحليل العملي لقضايا مثل الكلام المباشر immediacy المسرحية dramatization واستخدام وجهة النظر.

لقد أهملت نظرية الرواية إبان ظهور هذا الجنس في القرنين السابع عشر والثامن عشر. إن الروايات أو قصص "الرومانس" لا توجد ضمن تصنيفات بوالو أو نقد درايدن. وفي القرن الثامن عشر، والبدائيات المبكرة للقرن التاسع عشر، كانت مثل هذه المفردات النقدية عادة، على النحو الذي وجّدت عليه، متخلّفة عن نقد الشعر كثيراً في التطور النظري. ومع ذلك، يؤدي ظهور الرواية إلى خطوة كبرى إلى الأمام في التحليل. وفي ضوء النظرية، يستدعي الشكل الجديد أنموذجاً paradigm جديداً، وي طرح أسئلة جديدة، ويقتضي إجابات جديدة. وكان الروائيون من بين أوائل الذين بادروا بتقديم المفردات الدالة حول حرفتهم. ولقد كانت الأعمال المجددة نفسها ملفوظات من هذا النوع: إن الرواية من ناحية الجوهر، جنس بارودي وأفضل الروايات تكون في الغالب باروديا parody أو تعليقاً على / أو تأويلاً لصيغ كتابة روائية سابقة، إن دون كيشوت تُعرف دائماً بوصفها هجاءاً لقصص الرومانس، وهذا النقد الضمني يمكن قراءته في كل مكان في الرواية على نحو أكثر صراحة منه في الدراما أو الشعر. لقد كانت الروايات العظيمة دائماً، إلى حد ما، ميثاروايات، أو روايات ضد.

لقد أدمج هنري فيلدينج، وريث سرفانتس العظيم في المشهد البريطاني، التعليق، والكتابة التخيلية،

٣- الخطرات الواجب اتباعها لكي تولّف خطاباً (opus). إن مفاهيم مثل "دلالى" inventio و "تركيبى" dispositio و "لفظى" elocutio يمكن في النهاية تطبيقها على الحكى كما يمكن استخدامها في الخطابة oratory. إن دراسة "التركيب" dispositio مثلاً أنتجت التمايز بين ordo naturalis التقديم الطبيعي والكترونولوجى للأحداث، و ordo artificialis التحريف الفنى المعتمد للترتيب الكرونولوجى للأحداث. ويوجد المثلوظ النموذجى لهذا التمييز في Poetria nova لجيوفري أوف فينسوف Geoffrey of Vinsauf. ويحتفظ بالتمييز الكلاسيكى بين الحكى البسيط، والمقدّم والمختلط في البلاغة ما بعد الكلاسيكية التي استقادت أيضاً من الدراسة المنهجية للأساليب اللفظية. elocutio ولقد أرست أفكار مثل مستويات المعالجة الأسلوبية (orto virgili) والتفريق بين أصوات الشخصيات (sermocinatio) أسس الدراسة البنوية للأدب. وطور عصر النهضة وعصر التنوير مناهجها الخاصة. في الغالب - من خلال إعادة قراءة وتوسيع الأبحاث الكلاسيكية. وتمثل النظريات الأسطوانة لـ "روبرتو" Robertello و"سكاليجر" Scaliger و"كاستلفيترو" Castelvetro خطوة ضخمة إلى الأمام بالنسبة للمناقشة التفصيلية للقضايا الشكلية. وتناقش أبحاث أخرى لا حصر لها شعرية التراجم، والشعر الملحمى، وقصص الرومانس، إلخ. وعلى الرغم من أننا نستطيع أن ننقص من قدر التمسك النيوكلاسيكى بقوانين وقواعد الجنس، إلى جانب الطبيعة المعيارية لهذه الأبحاث، فإن من المتعين عدم التغاضي عن قوتها التحليلية المتزايدة. مثلاً، ساعدت المناقشات التي تمت حول "الوحدات الثلاث" الشهيرة للدراما، على تهيئة مفاهيم أساسية مثل التعارض بين الزمن الممثل represented time والزمن التخيلى representational time والحذف والإيجاز الحكائيين؛ واستخدام الفضاء الفيزيقي ليدل على الفضاء التخيلي أو العلاقة بين الزمزم الدرامى والمراعىة.

السردية والذي يرى الرواية ناتجاً لتفريغ المثال الأرسطوطالية من أسطوريته.

جماليات الواقعية

لقد تشكلت نظرية الرواية المبكرة في معظمها وفقاً لجماليات القرن التاسع عشر. وفي الوقت الذي كانت فيه نظرية القصيدة الغنائية في هذا القرن تعبيرية، ظلت نظرية الرواية محاكاة بشكل كبير. أي أن القصيدة الغنائية تتحدد بوصفها تعبيراً عن مشاعر الشاعر، ويكون عنصرها التمثيلي تابعاً لهذه الوظيفة التعبيرية (ومن هنا جاءت المغالطة الوجدانية، وإسقاط المشاعر الذاتية على المشهد). وكثيراً ما أقام المنظرون الفيتكوريون تمارضاً بين جنس الرومانس والرواية. لقد كانت قصص الرومانس تسلياً حقيقية تستخدم الفانتازيا استخداماً حراً، وتثير الغامرة، وكانت الرواية على الجانب الآخر، في طريقها لتصبح سرداً "جاداً" عبر جماليات الإيهام بالواقع، ونشأت هذه النظرية في الغالب بفضل جهود الروائيين أنفسهم مثل بلزاك في فرنسا، وفي إنجلترا، نجد دفاعاً بليغاً عن الواقعية في مقالات جورج إليوت وجورج هنري لويس، الذي هاجم الرواية التخيلية السائدة وجادل بأن الواقعية هي مسئولية الروائي الأخلاقية. وتعد الحكمة، والشخصية، والإطار الزمني والمكاني setting والموضوع والهدف الأخلاقي والإيهام بالواقع من بين المصطلحات الأساسية لتحليل في الجماليات الواقعية. والنسبة للنقاد الواقعيين، يتوجب على الرواية أن تكون ذات بناء جيد يبدأ بحكمة متماسكة. والصفة المميزة للرواية لا تكمن مع ذلك في الحكمة وإنما في هدفها المحاكاتي، في التصوير والشخصيات والإطار. ويرى الكثير من النقاد الواقعيين أن التكلف في رسم الحكمة يعد عصباً دخليلاً يمكن أن يشوه الكشف اللغائي للشخصية. إن مصطلح "رواية الشخصية" يستخدم في الغالب في العصر الفيتكوري بوصفه أحد الخصائص الفارقة للتمييز السردى: إن رواية الشخصية تتفوق على رواية الحدث الساذجة أو

على نحو غاية في الوضوح في "توم جونز"، حيث يصدر كل كتاب بفصل تقديمي من النقد. إن فيلدينج يدعو نفسه "مؤسس مجال جديد في الكتابة" له قرأنيته الخاصة المستقلة، "قصيدة ملحمة كوميدية نثرية". وهي صيغة تناقضية عن عمد تشدد على أن الرواية تولد من التقاء أجناس مختلفة، وبأنها ذات طبيعة بارودية بالأساس بطريقة لوضع الأعراف السابقة للكتابة في مقابل بعضها البعض، وعلى نحو أكثر تحديداً، الرواية هي الجنس البارودي الذي ينشأ من وضع أعراف الملحمة والرومانس، مقابل الواقع النثري.

ويقدم صامويل ريتشاردسون ولورانس ستيرن استبصارات قيمة. وجرباً على التمييز الكلاسيكي بين الحكى الخالص، والحكى المحاكاتي، والحكى المختلط، يميز ريتشاردسون بين سرد المتكلم (الذي يتحدث فيه الكاتب عن مغامراته الخاصة) والسرد المحملي (الذي يتحكم فيه ما يمكن تسميته بالراوي العليم)، والتقنية الأكثر درامية لتقديم الحوار والكلام المباشر. ويفضل ريتشاردسون هذه الصيغة الدرامية بالذات، خاصة وقد كان في ذهنه تقنية الرسائل الخاصة به. ويخطو ستيرن بالتجربة السردية خطوة أبعد. إن رواية "تومسترام شاندي" يمكن قراءتها كتعليق مسلي وغالباً معذب على الطريقة التي يتم بها خلق التوقعات السردية وإحباطها.

ولقد انتقد الألمان من أمثال فردريك شليجل، وهيجل بعضاً من أبكر المقاربات للرواية. إن شليجل يتحدث في مقارنته Brief über den Roman بطريقة صريحة عن فكرة الرواية بوصفها خليطاً أو ملقياً لكل الأنواع الأدبية السابقة. إن الرواية بالنسبة لهيجل هي النسخة الحديثة من الملحمة: إنها برجوازية وذاتية نتيجة لتحول الأدب الرومانسي نحو الذاتية والانعكاسية. لقد تطورت نظريات هيجل في القرن العشرين بفضل جورج لوكاش الذي يعد أحد المنظرين الرئيسيين للواقعية

هي أكثر الأنواع انتشاراً، لأن وحدة الأثر على القارئ يمكن حسابها والحفاظ عليها، إن "بو" يدافع عن نظرية مفردة الوعي للكتابة: إن كل شيء محكوم بقصد المؤلف. إن نهاية العمل يتعين أن تكون كاملة في ذهن الكاتب قبل أن يشرع في عملية التأليف الفعلي: لا يلزم أن يكون هناك ارتجال من أي نوع أو تغيير في الخطة أثناء الكتابة، ومن ثم، يضع "بو" نفسه في تعارض مع روائيين من أمثال ديكنز أو ثورلوبي الذين كانا يعملان بدون خطة محددة سلفاً، وكانا يرتجلان حيكاتهما أثناء عملية الكتابة. إن تصور "بو" للمرد، كان يتركز على الإغلاق: "فقط إذا وضعنا الحل دائماً في اعتبارنا، استطعنا أن نمنح الحكمة الطابع العمى أو السببي للنتيجة، وذلك بجعل الأحداث، ولا سيما الجو العام tone في كل الموضوع تميل إلى تطوير المقصد.

لقد رأينا أن منظرين أوائل مثل لايتون، قد شددوا بعض الشيء على تحديد أعراف الرواية في حد ذاتها، وعلى التمييز بين حكاية narrativity الرواية التخيلية وحكاية الدراما. ومع ذلك، امتدح العديد من الروائيين التقنيات الحكائية التي تقترب من فاعليات الدراما. إن بعض التعليقات على التقنية الحكائية التي أبداها ريتشاردسون ومستدال أو ديكنز، تعد مقدمات مهمة لنظريات هنري جيمس حول أشكال الرواية التخيلية بسبب القيمة التي أضفوها على العناصر الدرامية للرواية؛ لا يتعين على الكاتب أن يمددوا القصة كلها على لسانهم، وإنما يتعين عليهم عرضها.. أن تنهض شخصياتهم بعملية الحكى عن طريق الحوار والفعل. ولقد أشار مستدال إلى أن كل الروائيين الآخرين، يسردون قصصهم، بينما هو فقط، الوحيد الذي يرضها للقارئ.

لقد تطورت دراسات تقنية الحكى تدريجياً في سويسرا مع إدموند شيرر، وفي ألمانيا مع فردريك سيبلهاجن. لقد تنبأ سيبلهاجن بنظرية كاملة النمو لتقنية الحكى الدرامي تقاسم على وجه خاص الواقعية الميكولوجية.

الرومانس. ويتم التشديد أحياناً على الخصوصية المحلية للشخصيات والإطار كما في مدرسة القرن التاسع عشر المتأخرة، مدرسة "المسحة المحلية". إن من المتعين على الرواية الواقعية على كل حال، أن تكون دراسة نصية اجتماعية تكشف حقائق جديدة حول المشاعر والعلاقات الإنسانية. ويضم هذا النوع من العلاقات موضوعاً، مرتبطاً بقصد أخلاقي محدد، ومقام علم تجاه الموضوع، يمكن التعرف عليه بسهولة. سواء تم التعبير عنه بوسائل مباشرة أو غير مباشرة. إن هذه القصدية، هي التي تجعل من الواقعية شيئاً أكبر من كونها محاولة لنسخ الطبيعة.

وتعد مقالة بلور لايتون "Bulwer Lyton فن الرواية" On Art Fiction مقاربة نموذجية من مقاربات القرن التاسع عشر للخصوصية السردية للرواية. إن لايتون لا يعطي أهمية كبيرة للأثر المتعمد للمؤلف والفتاوى البارز للمواد. إن من الضروري أن يكون للرواية مخطط، شكل فني برغم اختلاف هذا الشكل عن شكل الدراما. إن الروائي، مثلاً، يستخدم الوصف الذي لا يستخدمه كاتب المسرح، والذي، كما يلاحظ لايتون، يكون مدمجاً في الحكمة والشخصية. ويجادل أيضاً، بأنه إذا كانت حبكة الرواية أقل إحكاماً وخضوعاً للمنطق السببي والنتيجة من حبكة المسرحية، فإن من المتعين علينا أن نفهم بأن الجنس الجديد يمتلك شعريته الخاصة. إن اهتمامات الروائي تختلف عن مثيلاتها عند الكاتب الدرامي: في دراسة الشخصية، وفي مدى الانفعالات الحميمة.

وتوجد واحدة من أكثر المقاربات أهمية للقرن التاسع عشر حول البناء السردى في نظرية إدجار آلان بو عن القصة القصيرة. إن "بو" لا يحدد وحدة العمل في بناء العمل ذاته بقدر ما تكون في الأثر الذي يتركه في القارئ: إن وحدة تجربة القراءة جوهرياً بالنسبة لوحدة العمل. إنه يرى أن الرواية كجنس أدبي تخلق من وحدة الانطباع الحقيقية، بينما تكون القصة القصيرة بالنسبة له،

"ناقل الإحساس" أو "الماكسون" reflectors مقدمة "أجنحة اليمامة" The wings of the Dove الأمر الذي يمكن أن يطلق عليه علماء السرد الآن "المثيرين" focalizers حيث تؤدي المشاهد عملها وفقاً لشخصية مدركة، راصدة، أو مبررة، تسهم ردود أفعالها النفسية، وتطور فهمها للحدث في الوحدة العضوية للحبكة. وهذا هو دور "سردنر" في "المسفرات" The Ambassadors أوميدي في "ما كانت تعرفه ميدي". ولم يكن جيمس يرى أن من الضروري، كما فعل بعض أتباعه، تجنب تبدلات المنظور أثناء الحكى، ولكنه كان يسعى إلى تقطيع القصة إلى كتل منظورية تتميز بالاتساق الداخلى. مثلاً، في "أجنحة اليمامة" What Maisie Knew تُدرك قصة ميللى ثيال بصفة أساسية من خلال عيون اثنين من الشخصيات، هما مارتون دنشر وكيت كروي، وكذلك من خلال عيني ميللى نفسه. إن كل تبدل في وجهة النظر، كما يقول جيمس، له تبريره الجمالى، وإساقه الدرامى، ولكن من الأمور الأساسية بالنسبة له، هو أن تؤسس الرواية "سجلاً" register لمجموعة من القواعد المنظورية تلزم به على نحو متساوٍ. وثامناً، مثلما جادل أرسطو بأن أى فعل praxis يتوجب معالجته فنياً قبل أن يصبح "حكمة" أو mythos يميز جيمس بين "الموضوع" subject و"المادة المصنوعة" أو الرواية، وهو بذلك يمين الشكلانيين الروس في التمازج الذى أقاموه بين "الثنى الحكائى" fabula و"البنى الحكائى" siuzhet. إن "السجل" يحدد العلاقة بين المادة والرواية المنجزة. إن الشكل والسيكولوجيا يتفقان: إن الشكل الدرامى يهيئ للقارئ نفاذاً في إدراك الشخصيات وحياتها الداخلية. ويتصور جيمس القواعد التى تحكم وجهة النظر بوصفها عضوية وداخلية، تتبثق من الطبيعة الفعلية للمادة السيكلوجية للرواية. إن تأثير أفكار جيمس، يظهر بسهولة عند أهم كتاب القرن العشرين الذين كتبوا عن التقنية الروائية، ووجهة النظر: بيرسى لوبوك، في "صناعة الرواية"

الرواية.. قضايا رافائيل

ومع هنرى جيمس كذلك، نفاهاً تطور الواقعية باتجاه الذاتية والمنظورية، جزئياً، بسبب النزعة السيكلوجية لجيمس. إن الرواية، بالنسبة لجيمس، على عكس الدراما، تستطيع أن تكشف لنا عن الحياة الداخلية للشخصيات، وهذا هو جوهر الجنس الذى يمكن خلافاً لذلك، أن يتبع، في رأيه نموذجاً درامياً للتركيز. سوى أن الرواية، كما يقول، شكل حر. إنها لا تمتلك أية قواعد يمكن تعلمها لأنها "انطباع شخصى ومباشر عن الحياة. إن الأداء وكثافة الانطباع هما أسس القيمة بالنسبة لها، وهما شيان لا يمكن تحديدهما. إنهما ينبثقان مباشرة من الطريقة الشخصية التى يرى بها كل روائى الحياة. ونجد في مقالات جيمس ومقدمات رواياته، بعضاً من أوضح وأكثر البيانات تأثيراً في هذه الفترة عن وجهة النظر والصوت السردى، بالإضافة إلى آرائه حول الفعل والشخصية.

إن جيمس يقيم تمازجاً بين "الصوت" voice و"وجهة النظر" point of view فى ممارسته الروائية وكذلك فى عروضة البلاغية. وينفأ هذا التمييز من اهتمامه بقدرة الرواية على تصوير التجربة والحياة النفسية. ولم يكن مرد التكلم مناسباً لأغراضه، لأنه لم يكن يبحث عن الكشف عن وعى الشخصية، أو عن رواية ترتكز على استدعاء التجربة الماضية، وهو ما يجعل محكيات التكلم أكثر ملاءمة فى كشفه. لقد كان يكتب رواياته عادة بضمير الغائب، الأقل "تدخلًا" و"الأكثر درامية". إن على القصة فى كل الظروف أن تتحل بطريقة شفافه دون تدخل من الراوى فى إيراد تعليقاته الخاصة. وعوضاً عن أن نمرد، يتعين علينا أن نعرض الحدث والشخصية وهما يتطوران عبر مشاهد دالة. وهناك طريقة نموذجية لـ "العرض" فى سرد الغائب الذى يعد فى ذات الوقت درامياً ومباشراً من الناحية السيكلوجية. وهذا هو ما يدعو جيمس السرد من خلال "مراكز الوعى" (مقدمة "صورة سيدة" The Portrait of a lady) و

showing "المرد" :telling إن فن الرواية لا يبدأ إلا عندما يفكر الروائي في قصته كشيء . يتوجب عرضه ، أن يمرض إلى الحد الذي تروى فيه القصة نفسها " ويكون هدف الروائي هو خلق انطباع كلي وكامل لإحداث أثر منضبط في القارئ من خلال التنظيم الدقيق للشكل والموضوع . وبطل الهدف ، هو سرد قصة تكون ذات صلة أخلاقية أو ميتافيزيقية ، ولكن المهم الآن هو أن يكون لازماً على القارئ أن يدرك ويشعر بالقصة والشخصية معاً - كمبرورة تجريبية وليس كمنتج منجز تم رؤيته من الخارج . ويتصل بهذا الموقف الجمالي مفهوم دوس باسوس ومنجراي عن الرواية اللاشخصية ، بالإضافة إلى وصية لورانس بأن " نلق في الحكاية " بدلاً من الراوي ، أو صورة جيمس عن المؤلف " الذي يقف بمعزل عن خلقه " يقضم أظفاره .

إن ما يجعل القصة " تُمرض " بدلاً من أن تُسرد ، وفقاً لويوك ، أمر يرجع للتأليف ، وللمعالجة المناسبة للمادة القصصية باستخدام وجهة النظر الذاتية والتقديم المشهدي . إن على الراوي أن يستخدم أسلوباً متماسكاً سيفه سردية متسقة . فإذا احتاج الموضوع إلى انتقالات بين ضيغ مختلفة ، تعين أن تتم هذه الانتقالات بطريقة ناعمة ؛ يتعين على القارئ ألا تكون مرئية . لا يتعين على شيء أن يذكرنا بوجود الروائي . كما يتعين على كل شيء يروي في القصة أن يكون مخفراً ، أو يتعين على هذا الشيء أن يكون محصلة تجربة الشخصية . وبالطبع ، لكي يدعو لويوك لوجهة نظر مقبولة فإنه يفترض أيضاً موضوعاً ذا طبيعة ميكولوجية : نوع من الدراما الشخصية ، بدلاً من التصوير الجسي الاجتماعي الذي كان يشم به الفيكثوريون . لقد اتخذ لويوك من " السفراء " The Ambassador لهنري جيمس نموذجاً . إن لويوك يدع إلى صناعة واعية ، انتباه لعملية التأليف ، وتطوير المفردات نقدية مناسبة لوصفها . ونشر أيضاً على أفكار مماثلة ، وتشديد على الشخصية ، وجهة النظر ،

1٩٢١ The Craft of Fiction) كلينيث بروكس وروبرت وارين "فهم الرواية" ، 1943 Understanding of Fiction) جان بويون "الزمن والرواية" (1974 Temps et roman) ف.ك. شانزلي (أنماط المقامات السردية " 1954 Typische Erzählsituationen ونورمان فريدمان "وجهة النظر في الرواية" ، 1955 Point of View in Fiction? وواين بوث " بلاغة الرواية " Rhetoric of Fiction 1961 وجيرار جينيت " أشكال " Figures III 1972 وميك بال " السرديات " . (1977 Narratology) ومنذ الطور الأول من أطوار الحداثة (جيمس ، كرناد) كان التأمل النظري حول السرد يتعارض دائماً مع الحكايات التجريبية ، الطليعية ، أو على الأقل " رفيعة الثقافة " highbrow. وقد ظلت الأنواع المختلفة من الرواية الشعبية تعتمد بشكل كبير على الأدوات الفنية الكلاسيكية للحبكة plotting والشخصيات النمطية . ومع ذلك ، كان النقاد دائماً يقدرون المنع التي تقدمها حكايات الحدث (في تعارضها مع حكايات الشخصية ، ووجهة النظر ، أو التجريب الثوري) . ويعد دفاع ر.ل. سفيغين عن الرومانس ، وهو رد على دفاع جيمس عن الرواية الميكولوجية ، نموذجاً لذلك .

الحداثة الميكرية

لقد ساعد هنري جيمس كما رأينا ، على التنظير للانتقال من الواقعية الفيكثورية إلى الحداثة . وكان على نقاد مثل جوزيف وارين بيتش وبيرس لويوك ، أن ينظمو هذه الأفكار منهجياً وينشروها . لقد صاغ بيتش عبارة " المؤلف المنسحب " exit author لكي يصف الاستقلال الدرامي الجديد للرواية التي كان على أحداثها أن تتكشف مباشرة أمام عيني القارئ بدون الأحكام التقييمية التوسعية للراوي . وكان كتاب بيرسي لويوك " صناعة الرواية " The Craft of Fiction هو الكتاب غير الرسمي للجماليات الحداثية اللامباشرة . لقد أثار لويوك تعارضاً بين طريقتين ، " العرض "

بالحدائنة، وتتطابق مع طلبية وإعية بذاتها. وفي مجال النظرية النقدية، تطابقت هذه الثورة مع مدرسة "النقد الجديد" أو الشكلانية. لقد كان للثورة الحدائنة / الشكلانية نتائج عميقة على الكتابة والنقد المتعلق بكل الأجناس الأدبية. لقد مضى النقد الجدد خطوات أبعد عن الاعتبارات المحاكية، لقد استبعدوا الرومانسيين، وانحازوا للشعر الغنائي الذي كان معتقاً، سخرها، لقد نقدوا الأدب على أساس معتقده البنوي وليس على أساس صداقة المباشر مع الحياة، أي أن الأحكام الجمالية للنقاد الجدد مالت لأن تكون داخلية عوضاً عن أن تكون خارجية. إن العمل هو في المرتبة الأولى نفس من الألفاظ، كونه مغلفة بذاتها، تبنى وتعالج الانفعالات والأفكار التي تمتلك فقط علاقة تماثل مع الواقع. إنه بنية مغلفة على نفسها، بمعنى أن أي عنصر يجب الحكم عليه داخل النسق، مع الأخذ في الاعتبار وظيفته بدلاً من تطابقه على نحو مباشر مع معادلاته في العالم التاريخي. إن النقد الجدد، لم يوجها اهتماماً كبيراً للرواية أساساً، على الرغم من أننا نعلم جيداً على قراءات الرواية تتأسس على النغمة tone والنسق، والسخرية والتوازن ومع "القراءة المقلقة" التي طورها وليام إميسون وف. ر. ليفيز، أصبحت الرواية فجأة قصيدة "درامية". أصبحت لغتها تدل وفقاً لعناصر التوتر والصورة شأنها في ذلك شأن لغة الشعر. لقد زعمت فرجينيا وولف بأن الرواية الحديثة تصطنع خاصية القصيدة، وعارضت الرواية المصاغة على غرار الحقيقة أو التقرير (مثل روايات الطبيبين). لقد كان من المتعين على الرواية، فيما كانت ترى، مثلها في ذلك مثل حدائنين آخرين، أن تعمل من خلال الإيحاء الشعري عوضاً عن العمل من خلال السردية.

لقد بدا أن "الحبكة" و"الشخصية" كمصطلحات نقدية قد تلاشت وانزوت في المؤخرة، ووقع كل التأكيد على اللغة والصورة اللغوية، وعلى النسق الكلي الذي تشجبه كل هذه العناصر. ولقد عزز هذا

والتأليف وليس على الحبكة في نظرية الرواية عند أوتيجا وإي جاسيت Ortega Y. Gasset وعند نقاد حدائنين عديدين آخرين.

ونعثر على مقاربات جمالية قيمة أخرى للجنس الروائي في العالم المتحدث بالإنجليزية في كتاب (م. فورستر "مظاهر الرواية" Aspects of the Novel وكتاب إدوين موير "بنية الرواية" The Structure of the Novel إن فورستر يدرس العناصر السردية الرئيسية للرواية الواقعية تحت عناوين مثل "القصة" story "الحبكة" plot الناس "people" النموذج والإيقاع "pattern and rhythm. ويقع التشديد عنده، بتأثير مما يمكن أن يكون التيار العريض للتقليد البريطاني، على تصوير "الناس"، ويقصد الشخصية. لقد أصبح تصنيفه للشخصيات بوصفها شخصيات مسطحة (تكفى على سمة واحدة، ومن لم يمكن التنبؤ بها) وشخصيات "مستديرة" (معددة، شبيهة بالحياة) مقبولاً على نطاق واسع وبالنسبة، كان هذا التصور أبداً ما يكون عن الجدة؛ إن بالإمكان العثور على هذه الأسس عند النقاد النيوكلاسيكيين، مثل درايدن) أما صمل إدوين موير، وهو عمل أقل شهرة عند القراء الحديثين، فيحاول أن يؤسس أنماطاً مختلفة من الرواية على أساس معالجتها التجريبية للزمن، والفعل، وجهة النظر: رواية الشخصية، الرواية الدرامية المبنية على الصراع أو التسلسل الزمني، ورواية البانوراما الاجتماعية، متعددة الحيكات، واسعة النطاق.

الحدائنة العليا والنقد الجديد

كانت أفكار هنري جيمس (شأنها شأن مثيلاتها عند لوبوك وفورستر وموير) ممثلة للانتقال بين الرواية الواقعية الكلاسيكية، التي تؤكد على القصة، والإطار الزمني والمكاني والشخصية، والرواية الحدائنة بتقديدها على الكتابة والتأليف. وفي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، كانت هناك ثورة نقدية واسعة النطاق ضد جماليات الرومانسية المتأخرة. وتسمى هذه الثورة في الأدب

المحيط الأنجلوساكسوني) وتجادل بأن أنماطاً أخرى من الصوت السردى التي تضع في اعتبارها تدخلات الراوى وتعليقاته، "فنية"، بالمثل ومفيدة بالنسبة للروائي. وفي الوقت الذي تُعَدُّ فيه الجماليات الألمانية أحد المؤثرات الرئيسية بالنسبة للمدرسة الشكلانية الروسية، فإن الكثيرين يعتبرون المقاربة المنهجية والوظيفية للشكل التي طورها شك洛夫سكى وبروب وتوماتشفسكى التعبير التشبهي للسرديات بالمعنى الضيق للكلمة. لقد قاوم الشكلانيون كلاً من مقاربات الانطباعيين والتاريخيين للأدب، وعززوا أرضيتهم الجمالية بإعادة التفكير في آراء أرسطو، التي أروها بمفاهيم مستمدة من التطورات الجديدة في اللسانيات النظرية (بودون دى كورتناى Boudouin de Courtney وسوسير وجاكسون). إن المفاهيم الأساسية للحكى التي انحدرت من الشكلانيين الروس هي التعارض بين المتن الحكائى fabula والبنى الحكائى siuzhet (مصدر التعارض بين: القابولا fabula / القصة story / النص text الذى ذكرناه من قبل)، أو، مفهوم الصوت السردى الشفاهى الزائف skaz ولا يتمين استخدام هذه المفاهيم على نحو آلى؛ إن هدف الشكلانيين هو تحليل الأثر العنصرى للعمل وتفاعل كل عناصره. إنهم في مناقشتهم للتحفيز الواقعى مثلاً، يجادلون بأن تقنية مثل تقنية السرد الرسائل لها وظيفة إخبارية محددة تجاه vis-à-vis القارئ، في الوقت الذى تكون فيه "مبررة" أو محفزة بواسطة القصة في ذات الوقت. ومن ثم تقوم بعمل علامة واقعية. لقد قَدِّمَ عمل فلاديمير بروب في النظرية أدواراً تحليلية أساسية مثل مفهوم "وظائف الحكى" وتنظيمها في "متواليات". إن عمل بروب، هو نحو الحكى يحدد "البنى العميقة" الأساسية التحتية لأى عدد من التجليات "السطحية".

إن أهم إنجاز حقته الشكلانيون إنَّها وإنجازهم المنهج عام: إن مفهوم هو استنباط علم عام للأدب (السرد)

التحول التأسف في التفكير النقدي في نهاية الأمر، تطور نظرية انعكاسية للرواية، على الرغم من أن ذلك الأمر قد استغرق بعض الوقت لكي يتشكل صراحة في العالم الأنجلوساكسوني. أما في الوقت الراهن فإن الاهتمامات للحكاية لا تزال تحتل مكانها في الصدارة، سوى أن المحاكاة أصبحت مذمومة (لقد تحدث إريش كهلر بهذا الخصوص عن "تحول داخلى" للرواية). ووجه نقاد من الثلاثينيات وحتى الخمسينيات اهتماماً خاصاً لصيغ تمثيل الحياة الداخلية التي طورها الرواية الحديثة، بفضل جويس وولف أو فوكتر. إن مصطلحات مثل "الأسلوب غير المباشر الحر"، و"المونولوج الداخلى" و"عين الكاميرا" أو "تيار الوعي" أصبحت تحتل المشهد النقدي. وإن نقف طويلاً عند هذه المرحلة، إن اهتمامنا الرئيسى ينصب هنا على المرحلة التالية من التطور النظرى: نظرية الرواية في الستينيات والسبعينيات. لقد شهدت السرديات، مع الموجة الثانية للشكلانية، أو بعبارة أخرى مع البنيوية، توسعاً بالجملة. إلا أن علينا أن ندرس أولاً مقاربات شكلانية إضافية تمهد الأرض لهذا التطور.

شكلانيات

شهد النقد القارى ازدياداً في التحليل الشكلانى للرواية، مع العمل التقدم للنقاد الألمان والبولنديين وعمل الشكلانيين الروس في العشرينيات. وصحيح أن الدراسات الجمالية ظهرت متوالية مع العالم المتحدث بالإنجليزية ولكن التفكير النظرى كان أكثر انتشاراً على وجه العموم في أوروبا القارية. إن تقليد التفكير النظرى الذى انحدر من شليجل إلى سبيلهاجن Spielhagen وفانزل Walzel يضم ممارسين مهين من أمثال كيت فريدمان. إن كتابها Die Rolle des Erzählers in der Epik يُعَدُّ بحثاً سردياً كامل النمو كتب قبل سنوات عديدة من ظهور السرديات باتجاهها السائد. إنها تحلل تقنية الحكى "الدرامى" الحديث البكر كما صاغه سبيلهاجن (الذى يمكن مقارنته بهنرى جيمس في

شان الفينومينولوجيا الأدبية، تمتلك بعداً ناراتولوجياً شكيلاً. لقد ألهم كتاب "العنصر الذهبي" لسير جيمس فريزر، ودراسات كارل يونج حول السيكلوجيا الجماعية، أو كتاب جوزيف كامبل "بطل بألف وجه" *Hero with a Thousand Faces* العديد من نقاد الأدب. إن كتاب فريزر محاولة للعثور على بنية سرية مشتركة تقع خلف نطاق عريض من الأساطير والشعائر. ويحدد كتاب كامبل المراحل البدئية الشبيهة بتلك التي درسها بروب. إن مقارنة لهذه الكتب تكشف عن تشابهات مذهلة لا تتصل فقط بموضوع الدراسة، وإنما أيضاً بالبيئة التجريدية لمقاربتها، على الرغم من أن كل واحدة من هذه المقاربات تركز إلى اختصاص مغاير وتقليد عقلى مياين تماماً. ويعد كتاب "تفريح النقد" *Anatomy of Criticism* لنورثروب فراي، من الأبحاث الرئيسية الأخرى حول البنى البدئية للحبكة. لقد شيد فراي في الواقع تأريلاً معقداً لكل الأدب تنظم فيه الأنواع والصيغ المختلفة بوصفها أطواراً في بنية حكاية ترتبط بدورة الحياة. إن الإبداعية، والمعرفة، والدقة التي يبيدها هذا الكتاب على نحو واضح، وجدت ما يكافئها في الأثر الهائل الذي تركه. ويعد كتاب "التفريح" شأنه شأن أعمال أخرى لا تنتمي للسرديات بالمعنى الضيق للكلمة، قراءة أساسية لأي دارس للحكي.

إن نقد الأسطورة يكون دائماً متحداً بمقاربات نفستحليلية. لقد أولى سيجموند فرويد ذاته بعض الاهتمام للتأويل النفستحليلي للأدب السردى وكذلك للبعد السردى للتحليل النفسي. وتشدد التحليلات المبكرة التي تركز على عمل فرويد أكثر على الأول، أي، على آليات الترحد في القراءة، وتوهامات *fantasies* الكاتب حول الجنسية والفرقة أو الأصل "المرضى" لبني الحكاية وأساق الصور. أو الحوافز *motifs* وعلى سبيل التضاد، يمنح النقد النفستحليلي في الوقت الراهن في الغالب امتيازاً للمنظور الثاني، أي العنصر الخيالي في أنشطة

قادر على وصف تصنيفات الأشكال الأدبية وأيضاً التطور الأدبي. إن الشكل والوظيفة متعلقان على نحو متلازم: إن الأشكال الأدبية، على سبيل المثال، يمكن أن تبلى وتتغير للفرصة لظهور أشكال جديدة (الباروديا) بينما تقوم بوظيفتها الاجتماعية السابقة بالأساس أشكالاً ثانوية تتطور وتتقدم نحو الصادرة.

إن الدراسة المنهجية للأشكال الأدبية هي إحدى سمات نقد القرن العشرين. ويمكن أن تستمد التصنيفات من اللسانيات وعلم الجمال، ولكنها يمكن أن تستمد أيضاً من الفلسفة ومن الدراسات الأنثروبولوجية المقارنة، ومن الدين، والأسطورة.

وعلى الرغم من وجود مجموعة من المقاربات الفلسفية وثيقة الصلة بدراسة الحكى، فإن بإمكاننا أن نخصص الفينومينولوجيا بوصفها الأكثر قرابة من السرديات بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. إن الفينومينولوجيا هي الدراسة المنهجية للخبرة. إنها تقارب الواقع بوصفها نظاماً شكلياً من العلاقات يقود بالطبع لمشكلة الأنظمة الفرعية الإضافية مثل الأعمال الأدبية والموضوعات التخيلية، وتلتقى مع السيميوطيقا في دراسة نظم العلامات وتمثيلاتها. ويعد عمل رومان إنجاردن "العمل الأدبي الفني" *The Literary Work of Art* الذي يستخدم فينومينولوجيا هسبل في وصف الأعمال الأدبية، عملاً تأسيسياً في هذا الاتجاه يكمل الأوصاف البنيوية للشكل السردى على نحو مفيد. وفي عمله الأخير، يسبق إنجاردن العديد من مظاهر مقاربات استجابة القارئ في السبئيات والسيميائيات. لقد طور نقاداً مثل فوفجانتج إيزر الدراسة الفينومينولوجية للتلقى والقراءة تطويراً أبعد، في تقارب وثيق من البنيويين. وهناك، بالإضافة إلى ذلك، مقارنة أكثر تحديداً نوعاً ما للسرد، ترتبط بالفلسفة الوجودية، يمثلها عمل جان بول سارتر أو جان بويون. إن دراسات "الأسطورة والشعيرة" للسرد، شأنها

على وجه التقريب، أحدهما هو النقد الانطباعي الذي يكون في الغالب بيوغرافياً الأسلوب، ويهتم بشخصية المؤلفين وحياتهم، وفي أحسن الأحوال، نوعية خيالهم وأساليبهم، ومقارنة أعمال مختلفة، ودراسة التأثير. ويبلغ هذا النوع من النقد ذروته الأكاديمية في عمل والتر رالي Walter Raleigh وأديفد سيسيل David Cicil وربما كان هذا الأسلوب هو الأسلوب المرتبط غالباً في الوقت الراهن، بالراجعات والمقابلات الصحفية. أما الاتجاه الثاني فيهم أكثر بالتاريخ الأدبي: تفاسل الفترات الأدبية وخصائصها المحددة، ودراسة المدارس والحركات، والتفاعل بين الأدب والظواهر الثقافية الأخرى (من سانسبري وKer وLanson حتى المنظرين المعاصرين لما بعد الحداثة). إن النقاد الفرنسيين والألمان، وغالباً الأمريكيين، يكونون أكثر ميلاً من نظرائهم البريطانيين لتأسيس الثقافة الأدبية على نظريات التاريخ المعاصرة سواء كانت وضعية (تين)، نظرية (برونتيير Brunetiere) كلاسيكية (ت. من. ألوت)، هيجيلية (الروكاشية المبكرة) ماركسية (الروكاشية المتأخرة، فيمان Weimann فيجيريّة (وات) أو بنويوية (وايت). إن المظهر التاريخي المحدد لهذه النظريات يكمن غالباً في حلقات الوصل التي أرسنها هذه النظريات بين سيرورة الحكى و"الحكى الأساس" master narrative للتاريخ الذي تستخدمه إطاراً أساسياً لها. وبعد التحليل التفسيري مصدرراً رئيسياً آخر لنظريات التأليف. ويتعين علينا أن نضع في اعتبارنا أن هذه النظريات القرويدية، أيضاً، تقدم حكماً أساساً لتطور النص. إن هدف الناقد يكون دائماً رد الأنساق الأسلوبية والموضوعاتية في العمل لبنية شخصية المؤلف، مع تقييم التفاعل الحاصل بين المؤثرات الواعية والدلاوعية. إن تأثير التحليل التفسيري على دراسات الحكى واسع النطاق إلى درجة يصعب معها حتى محاولة عمل مسهب محدد له. وهناك فضلاً عن ذلك، القضية المرتبطة بشكل

المحال (أو الناقد) التأويلية، والتعبير الشكلية والمؤسسية للتخصص، وما شابه.

السرديات المعاصرة

السرديات المقارنة

إن الدراسات السردية متداخلة الاختصاصات تقدم مجالاً واعداً للتطور المستقبلي. إن "السرديات المقارنة"، على غرار الأدب "المقارن"، تتناول موضوعات مثل الاختلافات البنيوية لأنواع حكاية أو أنواع حكاية فرعية محددة، والاختلافات البنيوية المنولوجية بين الحكى وغيره من الظواهر الأدبية والفنية، والشعريات المقارنة لختلف الثقافات والتقاليد. إن الدراسات الخاصة بالسرديات المتداخلة الاختصاصات تحاول أيضاً أن ترقى الروابط بين السرديات والمحاولات النقدية الأخرى، مثل نظرية التأويل أو التفكيك، والدراسات النسوية والجنسية gender والتفكيكية. إن الاتجاه متداخلاً الاختصاصات يقدم أهم طرق التطور، على الرغم من أنه يتجاوز في الغالب السرديات بالمعنى الدقيق للكلمة. ويمكننا أن نصنف نظريات الحكى، من منظور ناراتولوجي ضيق، وفقاً للموضوع الرايوسى لدراستها ضمن البنية المحددة ناراتولوجياً للنص. إن النظرية هي دائماً نموذج محدد يميز وينح أفضلية لبعض مظاهر موضوع الدراسة. إن معظم نظريات السرد، تمنع من ثم امتيازاً إما للحكى كسيرة أو للحكى كمنتج، والمستوى إما أن يكون مستوى "الحكاية" fabula أو القصة، أو التمثيل النصي.

نظريات التأليف

لقد كان التأليف والإنتاج الأدبي أحد المجالات التقليدية للبحث الأدبي. لقد تطورت الثقافة التاريخية في القرن التاسع عشر بموازة للتصور البرجوازي للمؤلف بوصفه ملاحظاً منسلخاً عن المجتمع. إن التوجه التاريخي فضلاً عن التصور الفردي للكتابة، لا يزالان يهيمنان على نطاق واسع في الوقت الراهن. وبالإمكان تمييز اتجاهين

من المتعين على دراسة الخطاب الواقعي، أن تكون مؤسسة، يحكم الظروف، على نحو نصي، ويحتم عليها إعطاء نتائج أقل وضوحاً إلى حد ما. إن كتابة رواية، هو بطبيعة الحال حدثٌ كلامي، سوى أنه من المتعين الإحاطة بخصوصيته عبر نظرية للخطاب تأخذ في اعتبارها الظروف الواقعية والسياقات التي تكتب فيها الروايات. إن كتابة الرواية، أو كتابة الرواية التخيلية، ليست "تقريراً" statement على الرغم من كونها فعلاً مشتركاً لنوع يتخذ من التقارير سلفاً بعيداً لها في تصور بنوي/ تكويري لنشاط الكلام، ولأغراض عملية في التحليل، فإن كتابة الرواية هي ذلك النوع من الحدث الكلامي الذي يسمى "كتابة رواية". إن السانيات، تندمج تدريجياً عند هذه النقطة في النظرية الأدبية للأجناس، وما بين الحدث الكلامي السانتي الذي يدعى "تقريراً"، والحدث الكلامي الأدبي الذي ندعوه "كتابة رواية"، يمكن تمييز العديد من الخطوات المفهومية من بينها دراسة حول المفرد التخيلي المشق من المفرد الأدبي ودراسة السرد بوصفه مفرداً معقداً مشتقاً من الجملة البسيطة.

نظريات الفعل أو المتن الحكائي:

إن نظرية الفعل اختصاصاً فلسفي، يمتد عمله بدءاً من الأبحاث الأخلاقية التقليدية Nicomachean Ethics لأرسطو وحتى المقاربات الحديثة في مجال المنطق الشكلياني (فون رايت Von Wright) والهرميوطيقا (ريكرت) أو علم النفس المعرفي (جرفمان). إن هذه النظريات تركز على دراسة الأحداث، ومتتاليات الفعل، ومخططاته، والوظائف، والعوامل actants والشخصيات، والأطر الزمانية والمكانية، والقوانين الداخلية للعالم المروي. وفي مجال السرديات الأدبية نعث على بعض التطورات المؤثرة في المدرسة الشكلانية الروسية. لقد طوّر فلاديمير بروب نموذجاً للتصنيف الوظيفي للأحداث وصفاً لمتتاليات الفعل على مستوى المتن

وثيق بالمعالجة النصية التي ينظر إليها كسيرورة حكائية يمكن مقاربتها أسماؤها ورمزيتها على نحو مشابه كثيراً لذلك الذي تقارب به أنساق النص الحكائي ورمزيته.

نظريات التلفظ

إن النظريات التي تضع دراسة التلفظ enunciation وإجراءاته في الصدارة ترجع إلى النقد الشكلاني للقرن العشرين (الأسلوبية، الشكلانية الروسية، النقد الجديد، مدرسة شيكاغو، البنوية والتداولية الأدبية). إنها تحاول التعرف على الغيوط أو المستويات المختلفة في صوت النص: لم يعد صوت المؤلف، أو صوته فقط هو الذي يخضع للتحليل، ولكن أيضاً عدداً من الأقمعة التخيلية للشخصية القناع التي تتوسط بين صوت المؤلف والشخصيات. إن هذه النظريات تميز بين المؤلف التاريخي والراوي، والمؤلف الضمني. ويعد كتاب "بلاغة التخيل" The Rhetoric of Fiction نصاً تأسيسياً من هذه الناحية. وتُستخدم النظريات السانانية التي تدرس تجسد الذاتية في اللغة (بنفيسيت، أوستن، باخطين) غالباً في تحليل التلفظ السردى. ومن الممكن أن تركز التداولية السردية أيضاً على الخصوصيات التلفظية للسرد التخيلي وغير التخيلي. إن الأساليب البلاغية المحددة لكل صوت من الأصوات النصية، تساعد على تحديد أسلوبية النص.

ويعد السرد التخيلي من وجهة نظر التداولية الأدبية، نشاطاً خطابياً من الدرجة الثانية (أو حدث معقد من أحداث الكلام)، يقتضى فهمه فهم مقامات الخطاب الأكثر بدائية أو الأدبية التي ينشأ منها. وفي التصنيفات المبكرة لأحداث الكلام لم يكن هناك مكان للحكي التخيلي. وليس في ذلك ما يثير الدهشة، حيث لم تكن هذه التصنيفات معنية حقيقةً بأحداث الكلام الفعلية، وإنما بأنماط أحداث الكلام المعيارية التي تنتم بصيغة مثالية. وهذا هو السبب في أن أوستن وسيرل قد تمكنا من وضع نحو للجملة كأساس لدراستهما حول نشاط الكلام. إن

الحكاية ("داخل" المتن الحكائي و"خارجه" على مستوى بناء القصة ومستوى سيرة القراء). كما تسمح أيضاً بإقامة الروابط بين السرديات والذكاء الصناعي.

نظريات القصة story والسرد narration
 إن العديد من المنظرين يتعاملون مع البنى الوسيطة لتركيب القصة story والسرد narration والعديد منهم يشددون بصفة أساسية على هذه البنى. وتشكل هذه النظريات الجوهر الضيق التقليدي للسرديات. إنها تستبطن صيغاً لتحليل بنية زمن القصة (ترتيب الأحداث، الانحرافات الزمنية مثل الاسترجاعات، أو الاستباقات، الديمومة، وانتقاء المشاهد، والإيقاع السردى، إلخ). كما تقع دراسة وجهة النظر (التبشير، المقارعة الدرامية، التشويق، الرؤية العلمية)، وصيغة التقديم (عرض / سرد) ضمن أفق نظريات بنية القصة، كما يحدث بالنسبة لتحليل خطاب الشخصيات (الأسلوب غير المباشر الحر، تقديم الحوار) والصوت السردى. ولقد طوّرت النقاد الشكلانيون (الشكلانيون الروس، الأسلوبيون، النقاد الجدد، البنيويون) أكثر مقاربات تركيب القصة والصوت السردى تأثيراً. وعلى الرغم من العدد الهائل لهذه المقاربات الذى يجعل الانتقاء للتصنيف منها أمراً مستحيلًا، فإننا نحيل القارئ على المفاهيم الرئيسية التى صاغها أو طورها هنرى جيمس (الراصدون reflectors وجهة النظر القوية)، ولويوك (التقديم المبهذى أو البانورامى، العرض / السرد)، بالى (الأسلوب غير المباشر الحر)، بوث (الرواة الجديرون بالقة أو غير الجديرين بالقة، المسافة الأخلاقية أو الفكرية)، جينيت (التبشير، مستويات السرد، المقارقات الزمنية، الرواة متجانسو الحكى heterodiegetic أو غير متجانسى الحكى heterodiegetic أو غير متجانسى الحكى heterodiegetic)، بال (البشر، مستويات التبشير)، باختين (المبدأ الحارارى، البوليفونية، تعدد اللغات)، دوجاردان، همفرى أو كوهن (تبار الوعى)، قاتلر (أسلوب الذهن). وحيث إن هذه

الحكاية. لقد أقام تمييزاً واضحاً بين النص فى ذاته من جهة، وهو مستوى التجلى، والمستوى للجرد لتقنيات الوظائف ودوائر عمل الشخصيات من جهة أخرى (وهى تشبه "صوامل" actants جريامس). ويميز توماشفسكى، على غرار التحديد الذى أقامه فيز يلوفسكى للحبكة أو الحكى (البنى الحكائي suzhet) بوصفه تتاباً من الوحدات الرئيسية غير القابلة للتحليل، أو الحوافز motifs (ذوات بالإضافة إلى فعل قياسى)، بين وسيلتين للتصنيف، أولاً يفرق بين حوافز مشتركة linked motifs وحوافز حرة free motifs (إن الحوافز المشتركة ضرورية لهوية المتن الحكائي، بينما الحوافز الحرة لا تشكل أومية ويمكن استبدالها دون أى تغيير دال يطرأ على المتن الحكائي). ثانياً، يعارض توماشفسكى بين حوافز ساكنة static motifs وحوافز ديناميكية dynamic motifs الوصف ملاً، أو الأعمال غير الضرورية تكون ساكنة بينما الأعمال ذات المفز تكون ديناميكية. وهذب بارت ومعه بنيريون آخرون هذه المفاهيم. وبيلما يمثل المقال الذى كتبه بارت والذى تضمنه مختارنا من التصوص أومية خاصة من عدة نواح، فقد كان المقال مؤثراً على نحو خاص كنموذج لتحليل الأعمال الحكائية. لقد استنبطت عدة نماذج مثبغة قياساً على المنطق اللساني أو الشكلى بفضل النقاد البنيويين من أمثال بريمون، وجريامس، وتودوروف وبرنس. ولقد أدرجنا مختارات من عمل بريمون وجريامس. وتقارب عدة نظريات شكلانية إضافية لتحليل بنى الفعل وتوليدها وتوابعاتها وتصنيفاتها الممكنة. ومن بين التطورات الحديثة لنظريات الفعل، تكون أكثر الإسهامات فائدة هى تلك الإسهامات التى تروم الفجوة بين السرديات الأدبية والأنساق المعرفية (مثلاً، جوشمان، يوردول، برانيجان). إن دراسة أنساق الفعل بلغة المخططات schemata والمخطوطات scripts والأطر frames تضع فى اعتبارها تشكيلات نموذج مشترك لكل الأعمال

وجهة نظر القارئ. إن البنية السكونية للمعاني تدب فيها الحياة فجأة: إن الشكل يصبح سيورة تركيب متتابعة، مسلمة من الفرضيات للوقت في ذهن القارئ، ولا يكون الشكل الإجمالي هو "الصورة" النهائية "في السجادة" *figure in the carpet* التي يقوم القارئ ببنائها حالاً بغرغ من قراءة الكتاب، وإنما هو بالأحرى التشكيل المتصاعد واستبعاد الفرضيات البنيوية أثناء عملية القراءة.

إن المظهر الإبداعي للقراءة يبدو أكثر بروزاً كلما انتقلنا من النظريات التي تتناول تركيب الفعل وبني القصة إلى نظريات تحاول تحليل أيديولوجية أو دلالة النص الذي ينظر إليه كملفوظ أدبي. إن النظريات المعاصرة للقراءة (التفكيكية،

الهرمنيوطيقية، وقد استجابة القارئ، ونظرية التلقي) كانت تشكك بانتظام في إمكانية القيام بتحليل موضوعي لهذا المستوى الأيديولوجي. إنها ترى أن الأيديولوجيا أو دلالة النص ليست بنية، وإنما سيورة، وناتج للتفاعل بين النص والقارئ.

ويزدُّ بروزاً ويكس بناء القارئ للحبكة للعب الرغبة والدوافع الفيزيائية كما حددها التحليل النفسي لقرويد. وتقودنا بعض هذه الأبحاث باتجاه الدراسات السياسية والثقافية. إن الماركسية وما بعد البنيوية النسوية تحاولان أن تبينا كيف أن القراءة

فعلٌ سياسي يتضمن القبول بمساءلة التمثيلات سابقة الوجود، ونماذج التأويل والفرضيات المسبقة المحملة أيديولوجياً. ويُعدُّ نص دي لوريتيس (إعادة قراءة لبعض النماذج الشكلانية السابقة من هذا المنظور، كما أنه يُعدُّ نموذجاً جيداً للالتقاء بين

التحليل النفسي والمرديات والتعد النسوي الأيديولوجي. وتؤكد بعض المدارس أكثر على فيومينولوجيا الفهم. إنها تحال دلالة النصوص في تماثلها مع الطبيعة التصويرية *figural* للغة (التفكيك) والخبرة الغيرية *otherness* والتقليد

(الهرمنيوطيقا) أو التطورات المعاصرة في علم النفس، والكثاء الصناعي واللسانيات وعلم المعرفة.

الدراسات تشكل الفن الرئيسي لخقارتنا، فإتنا نحيل القارئ على النصوص المعنية، حيث يتم تحليل العديد من المفاهيم التاريخية الأساسية بالتوصل. إن مختاراتنا تضم مقتطفات من أعمال كلر، وستيرنبرج، وبال، وريكر، ونهت بتحليل العلاقة بين التتابع المقدم للأحداث والبني التمثيلية للقصة من وجهة نظر التقديم السببي والزمني والمنطوري. ويركز المقطعان الذان يضمهما قسمنا المرجح من الفيلم، والذان كتبهما برانجان وديليو أيضاً على مثل هذه البني التمثيلية. ومن ناحية أخرى، تركز المختارات المجمة تحت عنوان "النص" على السطح اللساني للحكي والنشاط التواصلية لذوات الحكي (المؤلف، القارئ، الراوي، الشخصيات). وفي هذا القسم، نضم إسهامات رئيسية من بوث، وجيمسون، وشتانزل، وجينيت، ويرنس وهتشون.

نظريات التلقي

إن الحكي، من بين أشياء أخرى، فعلٌ، حدث من أحداث الكلام التواصلية، رسالة منجزة بين مرسل ومتلقٍ. ولقد طورت المدارس النقدية لما بعد البنيوية تحليل دور القارئ في التواصل الأدبي، مؤكدة على الطبيعة النشطة والإبداعية للقراءة والفهم بصفة عامة: إن نظريات الحكي المبكرة تسلم عادة بدور القارئ، إلا أن التطورات المتتالية قد تناولت دور القارئ من منظورات مختلفة، وتشعبت صورة القارئ. إن وكر جيمسون يتحدث عن "القارئ الزائف" *the mock reader* وهو صورة للقارئ تتمج في النص عبر الافتراض المسبق والمطالب الأيديولوجية. أما في الوقت الراهن، فإن مصطلح "القارئ الضمني" *implied reader* هو الأكثر استعمالاً. ويمكن للنص أيضاً أن يحدد ملامح نسخة تخيلية للقارئ، هو المروي له. إن المروي لهم يمكن أن يقرأوا بين شخصيات متخيلة ومخاطبين متخيلين أقل تطفلاً والقارئ "الزائف" أو الضمني.

و اتجاه آخر للبحث يتوقف في تحليل النص على

وإنما أيضاً بمعنى أن هذه الانعكاسات المرآوية mirrorings والبنى الانعكاسية تستخدم كنوع من التأمل في طبيعة الرواية، إن ولتر يعرف الرواية ذاتية الوعي بوصفها "رواية تزهو بانتظام بوضعها الخاص كعمل فني، ومن ثم، تسير العلاقة الإشكالية بين العمل الفني الذي يبدو واقعياً والواقع".

غير أن هذا التعريف للميتارواية تعريفٌ نصيٌّ التمرکز: إنه يستبعد عدة ظواهر انعكاسية في العملية الأدبية. إن الميتارواية يمكن تحديدها أيضاً بوصفها طريقة في القراءة. إن القراءة "الانعكاسية" للنصوص تحد أنموذجاً paradigm تقريباً يزدنا بطريقة جديدة لاستكشاف المعنى في الأعمال الأدبية، واستخراج بنى المعنى التي يمكن أن تكون آلية لا يخطط لها الكاتب عمداً، ولكن يصل إليها القارئ بالأحرى من خلال اللعب التلقائي للمعنى أو التفاعل بين الكتابة والقراءة.

إن الميتارواية تتحدى فرضية نقدية سائدة مفادها أن العمل يكون صامتاً بالنسبة لنفسه، بانتظار الناقد الذي يؤوله. إن العمل الميتاروائي يكون في الغالب واضحاً بما يكفي بالنسبة لأهدافه وتقنيته. إنه لا يقوم بنقد المواضيع الأدبية السابقة طيه فحسب (إن كل الأدب يفعل هذا إلى حد ما)، ولكنه يقوم أيضاً بنقد مواضيعه الخاصة. إن كل الفن المعاصر يشترك في هذا الموقف ذاتي الوعي من الماضي، هذا التلق الذي ينتج من قوat وقته. إن جوسيبوفيتشي

Isopovici "لیمت هناك طريقة أفضل لتحديد منجز بيكاسو وسترافسكي أو إلیوت من القول بأنه استكشاف لكل من الوسط الذي يعملون فيه والاستكشاف التقليدي لهذا الوسط". إن

استكشاف الفنان لإمكانات الفن ربما يكون الخاصية الرئيسية للقرن العشرين: ليس من المدهش أن يكون هؤلاء المستكشفون قد قاموا بانتهاك العديد من الحدود وبلغوا العديد من النهايات المسدودة. إن نمذجة متشويين للحيل الانعكاسية للضميمة في مختار اتنا، مقال طيب للمقاربة البنيوية للانعكاسية.

نظريات المرجعية الذاتية وتداخل النصوص

إن نظريات الانعكاسية الأدبية literary reflexivity يمكن ردها إلى الرومانتيكيين الألمان. ولقد تزايدت أهمية هذه النظريات في النصف الثاني من القرن العشرين. أن الكثير من النقد البنيوي وما بعد البنيوي يهتم بالرواية التجريبية، وتحليل الرواية أو الميتارواية الانعكاسية، ربما لأنها الأكثر صلة بالاهتمامات النaruولوجية. وما نغنيه بالميتارواية هو الرواية التي تجرب داخل شكلها الخاص كطريقة لخلق المعنى. إننا نربط الرواية عادة بالواقعية، تماماً كما نربط الفن بالتشثيل

representation. غير أن النزعة الواقعية، الميل إلى المحاكاة، يتم موازنتها دائماً بتخييل الرواية، الأمر الذي يخلق توتراً مميزاً بين استراتيجيات التخييل والدافع إلى الواقعية. إن التوتر بين الواقع والتشثيل المحاكائي ربما يكون هو نقطة الانطلاق المثلى لمناقشة حول الميتارواية. matfiction ويدلأ من التسليم بالواقع أو الواقعية، فإن الرواية الانعكاسية تستكشف الأسس الاستيمولوجية لكليهما، وتكسدي لتعريفهما، وتفتح الطريق إما لواقعية ذاتية الوعي أو لشيء آخر. إن بالإمكان تعريف الميتارواية إذا كطريقة للكتابة، أو على نحو أدق، طريقة

لاستخدام البنى الروائية على نحو واع، طريقة لممارسة الألعاب بالرواية. إن الميتارواية ككتابة يمكن أن تشكل جنساً ثانوياً يكون فيه العنصر الانعكاسي هو المهيمن. إن روبرت أولتر Robert Alter يرى اختلافاً بين الروايات ذاتية الوعي، والروايات التي تضم لحظات ذاتية الوعي. إن من

المتميز أن تشكل الرواية ذاتية الوعي عبر جهد متسق: يجب أن يكون الوعي الذاتي مركزياً لبنيتهما

وغيرهما. إن مصطلح "انعكاسي" reflexive يوجه اهتمامنا لكل من البنى المرآوية (التضخيمات، التماثلات، الأطر، الإرساد mise en abyme للصاحبة للفعل. والفكر والوعي والتأمل، والمعرفة المصاحبة للفعل. إن الميتاروائية هي في واقع الأمر رواية انعكاسية، ليس فقط بمعنى احتوائها على الصور المرآوية،

الدراسات الأيديولوجية والثقافية.

ويمكن لنا، إجمالاً، أن نميز بضعة أنماط من العلاقة التناصية تبعاً لتلقى القارئ للعلاقات الموجودة بين نص محدد، و:

١ - نصوص أدبية أخرى. وترجع هذه المقاربة للدراسة التقليدية (التاريخية) للأدب المقارن، ودراسات المصدر والتأثير، التى يمكن إدماجها ضمن نموذج أكثر صورية للعلاقات التناصية. ٢ - أعراف الجنس، أنماط الحوار والحكايات، والنماذج العليا. إن عملاً مثل عمل نورثروب فرى "تشرىح النقد" يمكن قراءته الآن كدراسة تذكارية لأعراف الجنس التناصية.

٣ - خطابات اجتماعية أخرى وأعراف خطابية. لقد تطورت هذه المقاربة التى تدين بالكثير لباختين على وجه الخصوص بفضل ما بعد البنيوية المعاصرة، وفوق كل هذا، بفضل الماركسية الجديدة والمدارس السوية.

٤ - التطبيق النقدي على النص (الذى تندمج فيه غالباً الأنماط من ١، ٢، ٣) إن أكثر التحليلات تقييداً التى تنتمى لهذا النمط من التناص قد تم النهوض بها على يد المظرين والتأويلين المعاصرين التفكيريين، ومنظرى استجابة القارئ، إلخ (الذين تشكروا دائماً على نحو منظم فى العلاقة بين النص وقراءاته التالية).

السرديات التطبيقية

وندرج تحت هذا العنوان نظريات تصوغ العلاقات بين الحكى والمجتمع والتاريخ والأيديولوجيا. فى الوقت الذى تُعتبر فيه السرديات عادة مقاربة داخلية للأدب، يمكن، من منظور أوسع، إدراك علاقة بين دراسة بنية الحكى والمقاربات الخارجية للأدب، تحدد علاقاته بالتاريخ، والبنى الاجتماعية، والمؤسسات والظواهر الثقافية عموماً. وتوجد الكثير من المدارس المختلفة للنقد الثقافى: الفيربانية Weberian الماركسية، الفوكروية، الدراسات الجنسية gender والدراسات متعددة الثقافات. وتستخدم كل هذه المدارس بطريقة

لقد تمت مساهمة وتطوير الاهتمام البنيوى بالنصوص الانعكاسية فى ذات الوقت بواسطة الدراسة التفكيرية. وعموماً، سوف تقتفى أية قراءة تفكيرية لأحد النصوص (أى نص) أثر إخراجها staging لتأثيره بقاء الخاصة فقط لتقويضها بإظهار كيف يودى ذلك إلى التناقض contradiction والمفارقة paradox والمعضلة aporia. أى، كيف ينجز النص تفكيره الذاتى. "إن مناقشة هيلين ميلار فى "الخط" Line تتسم بشئ من الطموح، حيث تحاول أن تقتفى أثر المعضلة التى تشكل أساس أى مصطلحات ناراتولوجية.

إن الميثارواية غالباً ما ترقى إلى أن تكون فعلاً من أفعال نقد تقاليد سابقة بسبب ارتباطاتها بالباروديا والرعى الذاتى. إن مناقشة الانعكاسية لا يمكن فصلها بالتالى عن فكرة التناص intertextuality التى تؤكد نظريتها بأنه ليس هناك نص يوجد بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته: إن خبرة القارئ بنصوص أخرى تحدد شروطه وتأويله. إن الأوصاف الكلاسيكية للحكى (أرسطو، هوراس) تفرض عادة أن يستخدم الشاعر، بوصفه صانع حبكة، فصصاً تقليدية بدلاً من أن يبتكر فعل العمل. لقد نُقش بناء الحبكة تقليدياً ضمن سياق التحويلات التناصية، وهو ما يثبت أن الدراسات التناصية ليست خالصة الجودة. ومهما يكن من أمر، فإن جوليا كريستيفا هى التى صاغت المصطلح، الذى استمدته بدرها من عمل ميخائيل باختين حول السانبات الاجتماعية. لقد حدد باختين الذات والمجتمع على أساس علاقتهما الحوارية. إن الفرد واللغات الاجتماعية يحدد كل منهما الآخر: إن أى خطاب فردى مخترق بخطابات اجتماعية (حالة يطلق عليها باختين "تعدد اللغات" heteroglossia إن بعض صيغ الخطاب، مثل الرواية، تكون مفتوحة بالذات على لعب الأصوات الأيديولوجية المتصارعة، ومن هنا تجىء الطبيعة "البوليوتونية" للرواية عند باختين. إن التحليل المبني على التناص يودى من ثم إلى تحليل مواضع الجنس وإلى

بالتنمية للمقاربات النصّتحليلية. لقد دشّن فرويد نفسه الدراسة النصّتحليلية لوظائف الحكى. إنه يحلّل فى "كتاب مبدعون وحلم اليقظة" Creative Writers and Daydreaming وظيفة البطل ووظيفة وجهة النظر بوصفهما استيهامات للقوة والرغبة، كما يحلّل أيضاً الأعمال الفردية. ولكن ربما كان إسهامه الرئيسى فى تحليل الحكى يتمّ بعدم المباشرة: إنه يتصور الضرورة الكلية لتطور النفس وكذلك ضرورة العلاج النصّتحليلي، بوصفهما مبنين حكائياً. ولقد بنى عدد لا حصر له من النقاد فوق استبصارات فرويد بطرق وثيقة الصلة بالتحليل التارناتولوجى. وتعد مقالة بيتر بروكس "القرءة من أجل الحكمة" Reading for the Plot 1984 مثلاً للالتقاء الذى حدث فى الوقت الراهن بين نقد استجابة القارئ ما بعد البنىوى والتحليل النفسى.

وإحدى المقاربات الخارجية الأخرى للحكى هى الدراسات الجنسية gender التى كان النقد النسوى دون ريب أكثرها تأثيراً. إن هناك مجموعة هائلة من المقاربات النسوية للأدب، ولقد قدم معظمها إسهامات دالة فى مجال تحليل الحكى. لقد كان للتحليل النسوى لبنية الجنس gender آثار بعيدة المدى على دراسة التأليف، وتمثيل الشخصية وبنى الحكمة. وتضم بعض الأعمال الرئيسية فى هذا السياق "السياسة الجنسية" Sexual Politics لـ كيت ميليت (1969) و "الأدبيات" Literary Women لـ إلين موريس 1976 Ellen Mores وعمل مائندرام جيلبرت وسوزان جوبار "Susan Gubar المرأة المجنونة فى العلبة" The Madwoman in the Attic 1979 ولقد أوضح النقاد النسويون أيضاً بأن الإيهام السردى verisimilitude والتماكب المنطقى موتلانت مشروطان جنسياً وأدائياً الأيديولوجيا البطريركية الملازمة لأنساق الحكمة، والمواقف السلطوية الضمنية والقراء الضمنيين داعمين إلى قارئ مقاوم "Fetterly (فيترلى إن مقالة تريسا دى لورينس "Teresa de Lauretis أليس لا"

أوبأخرى مفهوم الأيديولوجيا كأداة نقدية. إن الأيديولوجيا مصطلح مشكّل، من حيث يعتمد تعريفه جزئياً على أيديولوجيا الشخص الذى يحدده. إن التعريف الماركسى للأيديولوجيا يفهمها باعتبارها وعياً زائفاً. مجموعة من تمثيلات البنية الفوقية التى تحاول أن تديم الحال على ما هو عليه. لقد كانت الأيديولوجيا من ثم مفهوماً معارضاً للوصف الاجتماعى العلمى الذى قدمته الماركسية، وتصورت المقاربات التى أتت بعد ذلك التى بدأت من داخل الماركسية ذاتها فى عمل باحثين) الأيديولوجيا بوصفها شبكة ضرورية من التمثيلات السيميوطيقية: ليس بإمكاننا الدخول إلى الواقع بأيديولوجيا مباشرة، والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة هى أن الأيديولوجيا ليست جوهراً شئياً نعتز عليه فى النص، وإنما هى بالأحرى وظيفة علاقية بين النص والقارئ.

إن إيان وات Ian Watt فى كتابه "نشأة الرواية" The Rise of the Novel يفسر نشأة الرواية على أساس التغيرات الأيديولوجية التى أحدثتها سيطرة البرجوازية فى القرن الثامن عشر. إنه يربط التغير الاجتماعى لهذه العناصر البنىوية مثل الدقة المتزايدة فى وصف الشخصية الفردية، بالتحولات الاجتماعية المتعمقة وظروف الحكمة التى أسست الواقعية كصيغة للتمثيل.

لقد درس النقاد الماركسيون الوظيفة الأيديولوجية للأنواع الحكائية فى التمثيل الذاتى للطبقات الاجتماعية باعتبارها تجلياً أيديولوجياً للصراعات الاجتماعية. وفى هذا الصدد، يمكن أن نميز عمل فردريك جيمسون فى الحكى من بين أعمال أخرى. إن جيمسون يدمج ويعدّ تأويل الصرديات البنىوية لدى يدرس الحكى بوصفه "فلاً رمزياً اجتماعياً"، واستجابة خيالية (ومحفزة أيديولوجيا) للصراع الطبقي. إن الحكى، بالنسبة إليه، هو المبدأ الأساسيّ للتعبير عن الرغبة فضلاً عن التعبير عن التمثيلات الثقافية.

إن مسألة الحكى والرغبة تعد كذلك مركزية

ما بعد الحداثي، يكون المعنى التاريخي هو محصلة الوحدة المعقدة للفترة، الغلاف القصي، المحتوى والشكل، بحيث تكون دراسة الواقع هي فقط تحليل الشكل القصي الذي يتخذ الواقع عندما نفهم الذوات. إن هايدن وايت في "فيما وراء التاريخ" (Metahistory 1973) على سبيل المثال، يدرس تقنيات الكتابة التاريخية بوصفها نسخاً لحكايات أدبية وأسطورية. ويعد مقاله (الذي تتضمنه مختاراتنا) أيضاً نموذجاً جيداً لاستخدام التحليل البنوي للحكي في الكتابة التاريخية.

يظل هناك الكثير مما يمكن قوله حول التطورات الممكنة للسرديات، لأن الحكي، كما حاولنا أن نبين، ظاهرة معقدة، يسمح تحليلها بعدد لا نهائي من المنظورات. وقد يجادل الكثير من النقاد بأن السرديات ينبغي أن تُفهم باعتبارها تقدير كلياً إلى التحليل الشكلي والبنوي. إن بعض النقاد يتصورون الحكي كمصطلح شامل، نقطة اللقاء للعديد من المقاربات الحكائية من وجهة نظر مجموعة من التخصصات: التاريخ،

الأنثروبولوجيا، علم النفس، علم المعرفة، الفلسفة الهرمنوطيقية، النقد الأيديولوجي، إلخ. وفي هذه المقدمة، حاولنا أن نرسم صورة عامة مسبقة للصور النظرية والتاريخية لنظرية الحكي. وفي اختيارنا للنصوص، حاولنا عمداً أن نلجع معايير أكثر تقييداً. أولاً، لقد اقتصرنا على تضمين مختاراتنا نصوياً تبدأ بعام 1950 فصاعداً. ثانياً، إن متن المختارات مؤسس على السرديات البنوية، على الرغم من أننا أيضاً أدخلنا بعض نماذج للمقاربات النظرية المؤثرة للسرديات بالمعنى الأوسع للكلمة. ونحن نعلم مع ذلك، بأن السردود المختلفة للسرديات التي نقرحها في المقدمة ومحتويات هذا الكتاب، لا تعدو أن تكون مجرد اثنان فقط من الحكايات العديدة الممكنة في حقيقة متنسبة المرات ■

Alice doesn't 1984 تطور الكثير من هذه الآراء من منظور التحليل القصي ما بعد البنوي، وتطبيقها على دراسة الحكي السيميائي. وهناك توسعات دالة أخرى أو استخدمات لا حصر لها للسرديات في عدد من التخصصات. ويمكن العثور على تنوع فلسفي للسرديات في عمل بول ريكور. إن ريكور، وهو كاتب يعمل ضمن تقليد الهرمنوطيقا الفلسفية التي دشنها كتاب "الكينونة والزمن" Sein und Zeit لهيدجر، بطور فكره كنقد للمقاربات العقلانية الحديثة مثل الفينومينولوجيا والبنوية. إنه يصر على أن الأسطورة ظاهرة زمنية بالأساس، ولا يمكن اختزالها إلى نواة دلالية matrix كما يجادل ليفي شتراوس. إنه ينظر إلى التنظيم الحكائي بوصفه خبرة إنسانية أساسية، طريقة لبنية الوجود الإنساني في الزمن، ويفتح إمكانية الفعل ذي المعنى. ويعد كتاب ريكور نموذجاً جيداً للسرديات المستخدمة في الهرمنوطيقا الفلسفية والدينية (المسيحية).

لقد كان على نظرية التاريخ دائماً أن تفسر قضايا التمثيل، على أن تضع في اعتبارها الحكي كمشكلة مركزية. إن معرفة أن التاريخ الحداثي يستبعد من حساباته العديد من الحقائق التي تظل غير قابلة للإدراك، أو غير قابلة للنقل يعزز التصور ما بعد الحداثي للتاريخ، الذي يصبح بناء على ذلك "مشكلة الماضي بوصفه شيئاً غير قابل للتمثيل". وبناء عليه، تتصدى النظرية المعاصرة للتاريخ إلى مسألة إمكانية معرفة الماضي والوظيفة الأيديولوجية لكتابة التاريخ في انتقاء أحداث الماضي المحوة والمسجلة. إن التاريخ بالنسبة للتأريكات الحداثية، ليس نصاً على الإطلاق، وإنما هو بالأحرى فكرة يمكن الوصول إليها في الشكل القصي. وفي المقابل، شكك المنظور ما بعد البنويين للتاريخ مثل هايدن وايت أو دومينيك لاكابر في صحة المقاربة الحداثية. وطبقاً لمنظورهم

«تلك قصة موعلة في القدم» : الأسطورة والتحويلات

بيومي قنديل

تتمثل أساطير هذه الثقافة أو تلك في مجمل حكاويها التقليدية. فالأدب الأسطوري يركن إلى، بل وحتى يحث على الأعمال الدائم لصلوات إعادة التأويل في إطار سياقات جديدة، وهذه عملية تجسّد فكرة الاقتناص بحد ذاتها. ولقد تناولت بالفحص والاستقصاء في مقدّمة هذا الكتاب الموجود بين يدى القارئ استغلال الروائي الأيرلندي «جيمس جويس» (١٨٨٢ - ١٩٤١) للأبنية الأسطورية في روايته الشهيرة «عوليس» في سبيل استدعاء «التيمات» الضاربة في أعماق التاريخ وحتى الكونية إلى جانب القضايا السياسية واللغوية، تلك القضايا المحددة زمنياً ومكانياً. إذ يبدو أن الأسطورة تؤثر خدماتها على هذين المستويين من الاستغلال. وعلى نحو ما أكد «رولان بارت» في أسطوريات» Mythologies (١٩٩٣: ١٩٧٣: ١١٩). يتعيّن قصص الطابع الرئيسي لهذا المفهوم الأسطوري. فـ «بارت» ينظر إلى هذه العملية في ضوء «ما - بعد - اللغة» metalanguage، وهو ما يجرى توصيله عبر الأجيال والثقافات، فـ «الحديث الأسطوري يخلق من مادة تعرّضت بالفعل لمن اشتغل عليها في سبيل جعلها مناسبة للتوصيل...» (١١٠)، ولكنها واجهت بصورة دعوية لم تعرف أى القطع، إعادة التكوين في بيئة اجتماعية وثقافية جديدة في كل مرة تخضع للاقتباس والاختصاص. و«بارت» يستدعي مثال «شجرة». ولما كان ذكر هذه الشجرة قد ورد في أحد النصوص الروائية، فهي بالتالي تلقى، دون شك، في السياق الأدبي، كمنسوبة عبر - ثقافي وعبر - تاريخي، ولكنها تصبح أيضاً محمّلة بمعنى محلي، وخصوصي، وفلّا لـ «جغرافيتها الاجتماعية» على حد تعبير «بارت»، فالشجرة جرى اقتباسها لنوع محيّن من الاستهلاك «(١٠٩)، مثلاً يحدث، في الحقيقة، مع الأساطير. ومثل هذا الشكل من الاقتباس، وإعادة التكوين وإعادة التماس، يقيم الدليل على أنه نمط متوسّع أكثر من كونه منقلاً بالنسبة لـ «بارت»، إذ أن «بارت» يحتج بأن «الأساطير» إنما «تنتزع» كلما انتشرت (١٤٩). ويوضّح «جنيت» المفهوم المتعلق بالإسهاب، خلال نشر وتوسيع نطاق المثال الخاص للدراما الكلاسيكية (١٩٩٧: ١٩٨٣: ٣١٧). ويؤكد أن منابع الدراما التراجيدية ترجع إلى إعادة صوغ عدة أساطير رئيسية قليلة العدد.

في سبيل مراميم في حكي القصص. وحتى كتاب
من أمثال «أوفيد» و«أسيكيلوس»
و«يوربيديس»، ممن ننظر إليهم على اعتبارهم

كل جبل جديد من حكايات القصص،
والقوالب والخطوط المربضة
لأساطير متداولة على نطاق واسع

يقتبس

التنوع مثل المخرج «باز لورمان» Baz Luhrmann

والروائي «جراهام سويت» Graham Swift.

التحويلات الحديثة:

تُعدّ الكتابات المأهولة - بعد - حداثتي، على نحو ما يذكّرنا الكثيرون باستمرار، فكلما يُطلب خلاصه من القارئ أن يكون على وعي بالمؤلف أثناء عملية البناء التي يقوم بها لعمله، وبغنية العمل الفني. وليس هناك جديد في هذا، مثلاً توحى أية قراءة لـ «أوفيد» في «التحويلات» لابني «أوفيد» يلفت النظر إلى دور «الحكايات» Storyteller: كثير من أوسع رواياته انتشاراً للتحويلات والتبدلات، مثل

«بيجماليون» Pygmalion، و«فيثوس وأدونيس»، و«ليدا والبيضة»، و«داناى وإبل المطر الذهبى» ليست سوى حكايات متضمنة، ومحتواة داخل نطاق الحكى والغناء أو نسج عمل «أورفيوس» و«أراشنى» وغيرهم. وبالتالي فإن ما تُسرّه الاختناصات الأسطورية، ليس سوى وسيلة للمؤلفين المعاصرين كي يقوموا بفصصاتهم الراحية ذاتياً في العملية الفنية. ولكن حكايات «أوفيد» التي تدور حول تعديل الكسم والرسم والتغيير

والحواديت التي تجرى فصولها تحت ضغط أحداث معينة مثل محاولة اغتصاب أو حزن عارم، تجد أصداء موازية لها أيضاً في كثير من «التيمات» والاهتمامات التي تراود نفس أولئك الكتاب.

فالأسطورة تقطع أحداثاً من سياق يومي في عالم الآلهة وما وراء الطبيعة، الاستثنائي بأكمله معاني المصطلح، ولهذا السبب يحسن أن يُعتبر مصدر جذاب بصورة خاصة لكتاب الواقعية السحرية،

مثل «سلمان رشدي» و«جابريل جاريثا» و«ماركيز»، أولئك الذين يسعون إلى رفع الأحداث اليومية إلى فضاء من الإمكانية الأكبر. على أن الواقعية السحرية أو الاختناص الأسطوري

لا ينطويان على إنكار لقضايا الواقعية الاجتماعية: يُشير «ألين شاروك» Alison Sharrock إلى أن الأسطورة مع «تيمات» التي تدور حول الآلهة

مصادر لكثير من الاختناص المعاصر، سواء الأدبي منه أو السينمائي للأسطورة، كانوا هم أنفسهم يعيدون صوغ تقاليد أسطورية سابقة. غير أن الأسطورة لا تنتقل بحال من الأحوال بصفة كلية إلى سياقها الجديد، فهي تتعرض لتحويلات خاصة خلال عملية الانتقال. إذ أن الأسطورة، بصفة مستمرة، تُستدعى وتُغير وتُصاغ كي تُعيد صوغ هذا العنصر أو ذاك، عبر الثقافات وعبر الأجيال. واستشهداً بـ «بارت» مرة أخرى نراه يقول: «ليس هناك ثبات في المفاهيم الأسطورية، ففي طوعها أن تظهر إلى الوجود وتُغير وتفكك وتختل تماماً» (١٢٠). كل هذه الأوصاف والتشكيلات والمصاغات الدقيقة تشير إلى عملية التحول والتبدل التي تمر بها خلال الاقتباس: فالمصطلح يشغل حيزاً مهماً مجازياً. ولربما يكون هذا هو السبب في أن الدمشقي لا نتابنا لأن «أوفيد»، الذي كان أول وأهم مؤلفي الحكايات، قد أثبت أنه مصدر غني بشكل فريد للروائيين والشعراء والدراميين والمخرجين في الوقت المعاصر. وعلى نحو ما سوف نقيم هذا الفصل من أدلة، فإن نصوصه المركبة والمُهجنة نوعياً، مثل التحويلات Metamorphosis التي تمزج عن وعي ذاتي ما هو كوميدى وما هو تراجيدى، تروق للمظاهر التجريبية والمأهولة - بعد - سردية لكل تلك الكتابات التي تنتمي للحدائق وما بعد الحداثة. وعلى نحو ما سوف تشير نماذج من كتاب من أمثال «سلمان رشدي» و«كيت أنكنسون»، فإن قصص «أوفيد» حول التحويلات تؤثر خطوفاً عريضة للأعمال الفنية والأدبية من الاقتباس وإعادة النظر، زد على ذلك لسوف تثبت قصص معينة من الأعمال oeuvre الأوفيدية، مثل قصة ذلك الشاعر - الموسيقار «أورفيوس» وحبيته التي قضت، نحبها، أنها وفرت ذخيرة قوية الأثر للفنانين الذين يجدون في سبيل إعادة النظر في رواهم، الأمر الذي يجتذب إلى تلك الروى أرتالاً بالغة

الأسطوري، الذى يُعد استدعاء فى الرقت نفسه للمجيب واليومى، ليس أشد وضوحاً فى أى موضع آخر منه فى كتابات «كيت أتكسون». فى رواية «كروكية إنسانى» Human Croquet التى كتبها «أتكسون» فى سنة ١٩٩٧، وهو إبداع متناص بصورة عميقة، مبيح أن نوقش فى مواضع أخرى من ضوء تلميحاتها إلى «شكسبير» (ساندرز ٢٠٠١: ٦٦-٨٣) تنسج عُنْها المركب من المواد، التى تتراوح ما بين القص العلمى إلى الكتابة لشبان مثل «إيه. نميت» و«إينيد بلايتون» داخل نطاق الإطار الأوفيدى الواعى ذاتياً. وعلى غرار التحولات «تفتتح كروكية إنسانى» عند لحظة الخلق من الفوضى. وخلال صفحاتها التى تروى الحكايات الخاصة لـ «دافنى» التى تتحول إلى شجرة غار هروباً من ملاحظات «أبوللو» الجنسية التى لا تروق لها أى لـ «دافنى»، وكذلك الحكايات الخاصة بأخوات «فلايتون» اللاتى يتحولن إلى شجرات من جراء حزنهن الطاغى، وهن ما يُشار إليهن. أما الراوى وهو الشخص الأول (-) المتكلم، فهو «إزبول فيرفاكس» Isobel Fairfax المرافقة المشحونة بالإشارة، فهى تُدرّس «أوفيد» و«شكسبير» فى المدرسة، وبالتالي تقيس يدهشنا أن مثل هؤلاء الكتاب يتكوّن الأطر المحددة للمرجعية التى تقف وراء أفكارها. غير أن «إزبول» يجرفها أيضاً الحزن على غرار «هاملت» وأخوات «فلايتون». فالوقت العنيف الذى صادف نهاية أمهم، يملأ فؤاد «إزبول» وأخاها «تشانز»، الذى يكتشف، خلال صوغ جديد ومتجهج لإحدى الحكايات الخيالية، جثمانها فى إحدى الغابات: / «غياب» إيزا / شكل حيواتنا / (أتكسون) (٢٨: ١٩٩٧)

عندما يسند أحد المدرسين مهمة ترجمة الفقرة التى تدور حول أخوات «فلايتون» من «أوفيد» إلى «إزبول»، فإنها تأتى برواية عاطفية للغاية لهذه الحكاية المقصية بحزن زائد لا يمكن احتواؤه

والإلهات وعوالم تختلف عن عالمنا، فهى «توفّر فضاء لفحص مسائل عائلية...» (هاردى ٢٠٠٢: ١٠٥). وإلى جانب تمكين شطحات الفانتازيا التى ترتبط بالواقعية السحرية، فإن الأسطورة، من ثم، تُدفع لمناقشة معظم المواضيع المألوفة: المسائل العائلية، الحب، الأبام والبنات. وقد أثبت هذا المزيج القوي المفهوم مما هو استثنائى وما هو معاش بصفة يومية أنه يشكل جزءاً من الجاذبية لمنقود من الاختناصات الأوفيدية خلال العقود الأخيرة. فقد ساهم شعراء بينهم «سيمون هوين» و«سيمون أرميتاج» و«كارول أن دوفى» و«تيد هيرز» (الذى وأصل كتابة عمله البالغ الطول «حكايات من أوفيد» فى سنة ١٩٩٧)، بأصنامهم فى كتاب مختارات «أوفيد» المعنون باسم «ما بعد أوفيد» After Ovid فى سنة ١٩٩٤، كما كتب كتاب النشر بدءاً من «إيه. إس. بيات» و«جويس» و«كارول أوتس» إلى الكاتب الهولندى «سيز نوتريوم» قصصاً قصيرة لـ أوفيد متحولاً Ovid Metamorphosed فى سنة ٢٠٠٠. وكثير من هذه القصص تنزل بالإطار الأسطورى للمرجعية على المستوى الأدبى تماماً إلى الأرض. فإعادة «أوتس» حكاية لحادث موت «أكتايون» فى أولاد أنجوس ماك - إسر، على سبيل المثال يُعيد حكاية حادثة الوفاة التى صاحبها العنف للبطريك «كتاب بريتون» فى روايتها، كلاب الصيد اللذين يمزقون «أكتايون» إرباً فى شكل أيل متضعب القرن، ليسوا سوى أولاد ماك - إسر، الذين يمزعون فى جسد أبيهم المسكران فى الجرن بعد أن هاجم أمهم (غرى ٢٠٠: ٧٢-٧٠). أما «مزمز ميداس» التى أبدعتها «كارول أن جوفى» فربة منزل معاصرة، يستبد بها الذهول عندما ترى الأشياء فى بيتها وهى تتحول على نحو سريع إلى ذهب (هوفمان ولامدون ١٩٩٤: ٢٦٢).

لعل الدافع المزدوج، الظاهر فى عملية الاختناص

تتكرر والصلات العائلية تظل على الكتمان، وفي إحدى الحكايات، يُشاهد عابر سبيل حادث اصطدام سيارة، هذا العابر سبيل هو الشخصية الذي كشف لنا في الحكاية السابقة عن لقاء فظيع مع الموت على هيئة «هاديس» على طريق «إم ٩»، وهو طريق رئيسي لمرور السيارات. على أن مجموعة الحكايات كلها مأطرة بالقصة التراجي - كوميدية المعنونة بـ «تشارلين» وترودي Charlene and Trudi اللذين يجدان الكماليات الراقية مما تعرفه الحياة الحديثة و«مولات» التسوق، وقد أصابها التصحر أمام أعينها في أعقاب ما يبدو وكأنه هجوم نووي.

تقدم قصص «أنتكسون»، وعلى نحو ما يشير عنوان المجموعة وفي الوقت نفسه ينكر بطريقة مراوغة عبر نشر «الكليشيه» صورة انقلابية apoc-alyptic (تدمير الآلهة قوى الشر وبسط العدل في ربوع العالم. المترجم للمجتمع البريطاني خلال الألف عام القادمة. عندنا كاتب آخر نشر «أوفيد» إلى غاية شبه - انقلابية هو «سلمان رشدى» في روايته التي أثارت الجدل آيات شيطانية» (١٩٨٨). وذلك لأن التحولات، مع كل، بالنسبة لـ «رشدى» تغدو، ليس مجرد تخيل القتل الضارب في أحوال الخيال، مع أن روايته تلك تصور أمثلة كثيرة على ذلك، ولكن الشرط المحدد هو مهاجر القرن العشرين الراحل. على أن العبارة التي يُصدر بها «رشدى» روايته، وهي مأخوذة من رواية «دانييل ديفو» Daniel Defoe المعنونة باسم «تاريخ الشيطان» The History of the Devil تقدم لنا مفتاحاً نحو الفهم، فالعبارة تصف الشيطان كصعلوك، وهو ما يُعيد إلى الأذهان، بدوره، النفي الهائم على وجهه في «الفر دوس المفقود» للشاعر «جون ميلتون»، ولكن الموازي مع المهاجر الحديث يندو أند ما يكون وضوحاً في وصف الشيطان كشخص يحيا «ظرفاً غير مستقر... دون أي موطن يأخذ إليه». في غضون القيمة المحافظة

الرواية تضامياً وأتاق

(١٦٣). ومن الملائم بصورة متساوية أن «إزبول» تتخيل، عند نقط مختلفة من الحكاية، أن أخاها يتحول إلى كلب: يتمثل الموازي الأفيدي لذلك في قصة «هيكوبا» Hecuba، وهو ما يُعد قالباً آخر للحزن الشديد، وهو القالب الذي يشي بالسطور الواردة في «هاملت». ولقد تحولت «هيكوبا» إلى الحالة الكليية نتيجة لحداها المميّ على زوجها الملك «بريام» الذي اغتاله اليونانيون غزاة وطنه «ملروادة». زوجته الميتة الطالع، فقدت، بعد كل شيء آخر جسمها الإنساني، وأخذ نباحها الغريب الذي جذب عليها يلقى بالخوف في روح النسيم... (أوفيد ١٩٨٧: ٣٠٦)

وقد حادت «أنتكسون» إلى «أوفيد» في مجموعتها القصصية التي أصدرتها في الأونة الأخيرة بعنوان تلك ليست نهاية العالم «Not the End of the world». فيها تقابل تحولات وتبدلات من مختلف الأنواع، وكلها مرتكزة على سواقات تقبل الاعتراف بها وحديثة، وهذه حقيقة أكدتها «أنتكسون» خلال إيماءاتها الملمنة إلى الأسماء الرنانة والبرامج التليفزيونية الرائجة على نطاق واسع. فنصافد، على سبيل المثال، «إيدى» Ed- de الذي جاء كنتاج للصلة الجنسية المنحرفة بين أمه وبين «بنون» ذات يوم من أيام المظلة الصينية التي لا تُسمى في جزيرة «كركيت»، وبذا تُعيد قصتها إلى الأذهان تلك القصص التي تدور حول «باسفاي» Pasiphae والثور. و«ليدا» والجمجمة وكثير من حواديت «جوفيان» Jovian الأخرى التي تنصب على التبدل إلى شكل الأسماك والطيور من أجل إغواء السيدات، التي أعيد حكى قصصهن في التحويلات. وفي سبيل تعزيز تصورنا عن «أنتكسون» نفسها بصفتها نسخة من «أراشني»، إذ تنسج عنها من الحكايات معاً، إذ نجد كل حكاية رتيقبا وسداها في الحكاية الأخرى: الشخصيات

يسقطان بقوة، وليس هناك أى جديد فى هذا الأمر، هكذا يمكن أن يضمن بك تفكيرك، الصعود حالياً، بما يتجاوزهما، والاقتراب فى التحليل للغاية من قرص الشمس، هل هذا كل ما فى الأمر؟ (رشدى ١٩٩٨) (١٩٨٨) ٥) لعل مما يظننى على مغزى أن يكون بطلانا مثليين: فمهنتهما، وهى التمثيل فى رواية تقترح حياة حديثة، أصبحت صورة زائفة للواقع. حقاً ليس بوسع أحد أن يقلل من تأثير نظريات «جان بودريار» Jean Baudrillard على كتابات «رشدى». ففى «Simulacra and Simulation» أشار «بودريار» إلى أن الشرط الما - بعد - حدائى سوف يجعل من الموالم المصطنعة والمركبة مثل عوالم «ديزنى لاند» أو السينما تبدو وكأنها عوالم أشد «واقعية» من الواقع (١٩٨١).

تؤكد بداية مغتلى «رشدى» من «بومباى» ومركز صناعة السينما فى «بوليوود»، هذا العالم المفقود - واقعى البودريارى، وهو عالم زائف الواقعية والتمثيل. ولقد طُورت «بوليوود» تلك فى أصقاع الدنيا صينياً يعتمد على اقتناص القوالب الأسطورية وذخائر الخطوط المرئية للقصص، وحتى اسم الكنية الذى يحمله يمد البشير الأمريكى المقترض لـ «هوليوود»، ويجد «رشدى» قكامة فى هذا - «كانت» بومباى «ثقافة إعادة التخليق». فصنماها يقلد تقليد البهباوات ناطحات السحاب، أما أفلامها فتعيد اختراع الروائع الصبع the Mag-nificent Seven... (١٤). ولكن القلق يستبد بفواده من جراء الإشارة الضمنية إلى أن كافة الأعمال الفنية الهندية إنما تعكس «أصولاً» أو مصادر غريبة. وهذا يُناظر القلق الذى ساد فى كثير من الكتابات الما - بعد - حدائية حول الحاجة إلى تحدى أو معارضة هذه «المصادر الأصلية»، مثلما رأينا عند مناقشة «المغزى» فى أعمال «هنرى لويس جيتس جيروم» فى وقت سابق، وفى الاقتباس الذى أقتطفاه من «رشدى» نجد أن

التي أوعز بها الاستشهاد المتقول من «ديفر» بشأن «وضعه» وتمكنه فى موطن محدد ومجتمع، يتقمص «رشدى» قضية جزئية حول خوف التشرد الذى تعانيه التجمعات النازحة إلى مواطن غير مواطنها. وتعد واقعية «رشدى» السحرية محورية فى اقتناصه لـ «أفيد»، وعلى وجه الخصوص نصه المعروف باسم التحولات. فهو يستدعى «أوفيد» كى يخلق عالماً خيالياً (= فتازياً) من الأشكال الهجينة والمخلوقات الأسطورية. لكنه يستخدم عندئذ هذه المخلوقات فى إخضاع الحقيقة الاجتماعية للقلق.

تبدأ الرواية بـ «سقوط». ولهذه العبارة رنينها فى السياق المسيحى الدنى، إذ تثير هبوط الملائكة الأشقياء من الجنة إلى الجحيم (الفردوس المفقود) خلال تناسل مرة أخرى) مثلما كان الحال مع إغراء «حرام» لـ «أدم» عن طريق تفاحة المعرفة الجنسية. غير أن «رشدى» لا يخشى اللعب بأفكار السقوط هذه، بصفتها اندحاراً و بصفتها عملاً من أعمال الإبداع. وبهذا المعنى يكون السقوط رمزياً ومع ذلك يأتى مفتاح الرواية سقوطاً حرفياً ولو أنه سقوط خيالى، فهو سقوط اثنين من مغتلى «بوليوود» (صناعة السينما الهندية التى بدأت فى ثلاثينيات القرن العشرين وفتطورت إلى إمبراطورية هائلة مركزها بومباى (= بومباى) والاسم على وزن هوليوود الأمريكية. المترجم) من طائرة شركة الخطوط الهندية فجراً مخطفوها. وفى إطار وصفه لما حدث يستدعى «رشدى» ترازيات أسطورية عن طريق الإشارة إلى سقوط «إيكاروس» (هو ابن «دائدالوس» المعمارى والنحات الشهير فى الأساطير اليونانية. وكان أبوه قد صنع لنفسه ولايته «إيكاروس» جناحين من الشمع كى يهربا من وجه ملك «كريت». يكن «إيكاروس» اقرب فى تحليقه من قرص الشمس فذائب جناحاه ووقع من حلق كى يغرق فى لـ «البحر. المترجم): «رجلان ملونان

البوليس البريطاني كي يوسعوه ضرباً وحشياً، وما يجده «رشدى» في هذه الصورة الأفريقية لا يزيد ولا يقل عن وسيلة لاقتراع بتقليص البشر، من نوع «شمشا» إلى حيوانات عن طريق أذهان ضباط البوليس البيض، وغيرهم من الذين انخرطوا في هجمات عنصرية الدوافع في ثمانينيات القرن العشرين في بريطانيا، تلك الأذهان المتحيزة ضد الأجانب.

يقضي «رشدى» في اقتناصه الأسطوري، على السلوك غير الإنساني لأولئك الذين يترفون العنف العرقي. و«رشدى» يستدعي عالم «أوفيد» الذي يتكون من حيوانات هجينة، مثل المنيوتر (مخلوق أسطوري تصفه الأعلى إنسان والأسفل ثور. المترجم) والساتير (إله في الأساطير اليونانية يحمل سمات التيس أو الغزل أو الخيل. المترجم) والسيناتور (مخلوق أسطوري نصفه الأعلى إنسان والأسفل حصان. المترجم)، ليس بصفتهم «عالمًا مجرداً يخصص مطرًا آخر» بل باعتبارهم وسيلة تتناول الأساليب الوحشية والمظالم التي تعرفها إنجلترا المعاصرة. ولا يسمح «رشدى» لنفسه ولقائه ببصيص من التفاؤل الخيالي، إلا خلال الهروب السحري في عز الليل من المستشفى، ذلك الهروب الذي يقوم به «صلاح الدين» ومئات من زملائه من الحيوانات، الذين يُملّون طالبي حق اللجوء والمحتجزين. وهذا مثال جدير بالتذكر من تكبير وإنضاج الأسطورة، مما احتج لصالحه كلٌّ من «جنينيت» و«بارت». وبذلك فإن الأسطورة الأفريقية بشأن التحويلات لم تفتقد خلال عملية الاقتباس سواء في استكشاف «أكتسون» الواقعي السحري للجن أو في فحص «رشدى» المؤلم لصير اللاجئ ولكن هناك الكثير الذي يُمكن أن يضاف أو يُختتم.

لنشر الأسطورة المأهولة - بدو - لغوية في هذه الأمثلة كشجرة غموضها ليس مستعصياً على الفكر في مناقشة الأفكار وتوسيع الركب منها، وفي الغالب

الذكاة تطول أي قارئ يصجز عن ملاحظة أن «الر وانع السبع» في حد ذاتها ليست سوى اقتناص سينمائي بين - ثقافي - «أصل» ياباني هو فيلم «السا» ورأي السبع» من إخراج «أكيرا كوروساوا».

وعلى نحو ما يسقط كلٌّ من «جابريل» و«صلاح الدين» خلال ما يصفه «رشدى» كـ «موقع فضاء» وهو موقع أخير من مواقع القرن العشرين. (٥) ما يُشاهدونه لا يخرج عن تحولات أفريقية في أقصى أبعادها (تشق لهم طريقهم من البياض) حيث تأتي تنابعات من أشكال السحب، التي تتحول في إطارها إلى الآلهة إلى ثيران والنسوة إلى عناكب والرجال إلى ذئاب» (٦). يهبط الرجال في لندن في ثمانينيات القرن العشرين، وهو مطرح يشي ولا يشي بأنه لندن عاصمة بريطانيا، وذلك لأنها تعجز، بشكل ملموس عن الارتفاع إلى المستوى الذي يُحقّق توقعاتها. وفي «آيات شيطانية» نجد أنها تقدم كلاً من لندن وبومباي كمدينتين متوازيتين متحوّلين لا تفرق استمرراً. وبالنسبة لـ «صلاح الدين شمسا»، الذي كان يحمل في وقت سابق اسم «صلاح الدين شمشاوالا»، وكان والده يدعى لسبب لا يخفى على أحد «شانجيز شامشاوالا»، وكان قد تلقى تعليمه في بريطانيا، أما الأثم التاجم عن الأمال التي صادفت الإحباط فكان عقيقاً حتى الضخام. ولكي يندمج في المجتمع الإنجليزي، حاول صلاح الدين أن يُغيّر شخصيته وهيته، الأمر الذي لم ينجح معه إلا في التباهد عن أمرته وخلفيته الهنديتين. وفي مواجهة هذه التحويلات التي صاحبها الإخفاق يبدو أن بذله عجز عن وقف عملية التغير. وأسفر هذا عن حدوثه كوميديّة مشوّهة في «ماريا السوداء» وهو الاسم الذي يطلق على سيارة البوليس، عندما يلقي القبض على «صلاح الدين» الذي يكون قد اتخذ الآن هيئة مخلوق أسطوري نصفه الملوى بشرى ونصفه السفلي حيواني (تيس)، وينقض عليه ضباط

الإناث الحاققات يمزقه ريباً في لحظة من الهياج الخالص الذي يُصاحب أعياد «باخوس». وفي إحدى الروايات استمر رأس «أورفيوس» في الغناء بعد فصلها عن جسمه حتى يتحد مع حبيته «يوربيديس» في العالم السفلي في نهاية المطاف. حقاً لم يكن «أوفيد» أوّل من يُعيد حكي قصة «أورفيوس» على هذا الشكل: «فيرجيل» ضمنها في الكتاب الرابع من «جورجيكس» Georgics. ومع ذلك فإن وضعها في حكايات التحولات» تعنى أن قصة «أورفيوس» ترتبط بعمل «أوفيد» بصورة لا انقسام لها. حقاً ترد قصة «أورفيوس» و«يوربيديس» في الكتاب رقم ١٠ أما قصة موته فيعيد «أوفيد» حكيها في الكتاب رقم ١١. وقد يكرن على جانب كبير من المغزى أن «أورفيوس» الذي أبدعه «أوفيد» هو موضوع وفي الوقت نفسه هو راوي القصص. وعندما ينسحب إلى الغابات، يجد السورى في غناه الحكايات التي تُمد تنبيهات للمقارمة «الماعطفة المدمرة» («بيت» ١٩٩٣: ٥٤). وتشمل هذه الحكايات حكاية «جانيديد» و«هياسينث» و«بيجماليون» و«ميرا» و«فينوس» و«أدونيس» و«أتالنتا». ووظيفة «أورفيوس» المتضمنة لراوى أو حكاياتي في القصص الأوفيدى يُفسر بصفة جزئية جدواه للمُتقنين والمُتقنسين في القرون والأجيال اللاحقة. فهو نموذج أوّل Prototype للنان، سواء أكان موسيقياً أم حكاياتياً أم رسماً أم شاعراً. وهذا المظهر لقصة هو الذي يُحَفِّر على الإيماءات إليه في أعمال كل من «ميليون» و«شيللي» و«براوننج» ضمن آخرين مثلهم (انظر «مايلز» ١٩٩٩: ٦١ - ١٩٥).

ما يعنينا في كثير من الاقتناص الأسطور هو الاهتمام بالنموذج الأصلي archetype. فإذا كان النظر قد استقر إليه بصفته نموذجاً أولياً للنان، فإن علاقته بـ «يوربيديس» تُنشر كمختصر أدبي للحب العميق الذي لا يحول ولا يزول. وعلى غرار ما هو الحال مع «روميو وجولييت»، فقد أصبح كل

الريك. ويجدر بنا أن نسجل هنا أيضاً بثها الإضافي لأغراض سياسية، وخصوصاً في حالة «رشدى». وبالمقابل فإن الأسطورة القابلة بشكل مستمر للتأقبات والطرق مثلما تُطرق المعادن الثينة تكتسب جغرافية تتصل اتصالاً اجتماعياً وثقافياً طازجاً. وقد تبدو التحولات وقد انطلوت بنحو خاص على مفهوم ملائم للاقتناص في هذه المجال، ولكن حكايات أوفيدية أخرى وفُرت إمكانية مساوية لإعادة الصوغ، وخصوصاً في حكايات «أورفيوس»، والفنان الذي تستمر أغنيته بعد انتهاء حكايته، فيما بعد الموت. حتى عهد يهتم بقصص ذاتية - الوعى للعملية الفنية، أثبتت قصته أنها واحدة من القصص التي تتطوى على أهمية فريدة وقيمة خاصة. حكايات أوفيدية.

مرة وإلى الأبد، حيثما يكون «أورفيوس» يكون لحن.

ريلي ماريا ريكه

سونيت أورفيوس (١٩٢٨)

«أورفيوس» موسيقار على درجة عالية من المهارة. تزوج هورية (nymph) جميلة تدعى «يوربيديس» Burydice، ولكن النية وانتهت بعضها شعبان قاتلة يوم زفافهما. فما كان من «أورفيوس»، الذي ضربه الحزن إلا أن ينزل في العالم السفلي كي يرجو عودة زوجته إلى الحياة مرة أخرى. ولما كانت موسيقاه مؤثرة في النفوس، فقد استجابت الآلهة لرجيته، ولكن بشرط واحد: ألا ينظر أبداً إلى الوراء أثناء قيادته «يوربيديس» من العالم السفلي. ولكن سواء أكان بسبب الحب أو الخوف عليها أو التعلق، إلا أن «أورفيوس» خرق الشرط وماتت «يوربيديس» للمرة الثانية. ولما صار من المحرم على «أورفيوس» أن يعود إلى دخول العالم السفلي مرة أخرى، فقد اعتكف في الغابات، وقد استبد به الحزن، وتجنب معايشرة النساء. ولكن ثمة من

هذا البطل الأسطوري الحديث فهو يقطن في بلدة فقيرة أو «فاقلا» Favela على سفح تل يطل على العاصمة البرازيلية. وعند نقطة معينة، يُقنع الصبيين، اللذين تمكّن نظرتهما، بمعنى من المعاني، وجهة نظر الجمهور في هذا الفيلم، أن لجيتاره، الذي يعدّ معادلاً لثقارة «أورفيوس» القدرة على أن يجعل الشمس تشرق وأن يجعلها تغرب. والترابط الخاطي (نسبة لأطول ضئيلة في جسم الإنسان وتبدأ من أعلى الفخذ كي تمتد بالورب فتتمكن المرء من الجلوس جلسة الخياط. المترجم.) بين «أورفيوس» والشمس في هذا الفيلم ينسج على الإمامة التي ترد في كثير من الروايات للأسطورة إلى أن «أورفيوس» كان ابن الإله «أبوللو» إله الشمس. وفي النهاية وعندما تغتالقة من النسوة الحائقات «أورفيوس»، كما تخبرنا الأسطورة، تغدو الشمس رمزاً للتجدد (= الخصوبة). ويقتطع أحد الصبيين الجيتار، كي يعزف القرار (مقطوعة تتكرر بانتظام في لمن ما. المترجم) الذي يرتبط بـ «أورفيوس» وعندئذ تبدأ الشمس في الشروق. وفي هذه اللحظة بالذات، تنضم إليه صبية صغيرة تلبس ثوباً أبيض وتشرح في الرقص، بعد أن تخبر «الجيتاري» الشباب أنه أصبح الآن «أورفيوس». ونحن نعرف أن «يوربيديس» كانت تخطر في ثوب أبيض عندما رأيناها أول مرة، وبالتالي فإن الإمامة تذهب إلى أن كلًّا من «أورفيوس»، و«يوربيديس» لا يزالان يحيوان بعد موتها خلال نقل جثتها عبر الأجيال، في أقل القليل عبر إعادة قص قصتهما المرة ثلث المرة. وهناك وعي - ذاتي عبر أورفيوس الأسود «بأن قصتهما سابقة - الوجود، بل وقصة قديمة. وممثل عقد الزواج يبلغ على سبيل المزاح «أورفيوس» الذي ألقته خطيبته «ميرا» بالحصول على تصريح بالزواج، بأن عروسه، باعتبار ما سيكون، يجب أن تحمل اسم «يوربيديس»، وعندما يقابل «أورفيوس»

من «أورفيوس» و«يوربيديس» بمثابة نماذج أصلية للحب العاطفي، وأخذت قصتهما تظهر، المرة ثلث المرة، في سياقات ثقافية متنوعة من الأوبرا إلى الفيلم المعاصر، ومن البرازيل حتى جنوب لندن. هذا التهيؤ زهن المثال لإعادة الصوغ يرمع على المستوى المزدوج لإمكانات الأسطورة، الذي تعرّف عليه «بارت»، ليس خلال فكرته المبر - ثقافية عن الما - بعد - لغة وحسب، بل وخلال إفصاحه عن إمكانات السياقات المحددة - ثقافيًا لاستغلال الأسطورة. وتظل عملية «التعليم»، بالتالي، بالنسبة لـ «بارت» خطوة سياسية ومسيئة حتى النخاع. (١٩٩٣: ١٩٧٢): ١٤٢-٥) فالأسطورة، بصفتها نموذجاً أصلياً، تشغل بـ «تيمات» تتجاوز الحدود الثقافية والتاريخية: الحب والموت والعلاقة الأسرية والانقسام. وهذه «التيمات» قد تُعدّ في بعض السياقات «عالية» ومع ذلك فهو الاختباس والافتقار يجعل النموذج الأصلي محدداً ومحلياً وخصوصياً بالنسبة للحظة الخلق. في خمسينيات القرن العشرين احتفظ الفيلم البرازيلي المعروف باسم «أورفيوس الأسود» Orfeu Negro (إخراج مارسيل كاموس، ١٩٥٩) بأسماء الشخصيات وخطوط المقدة الرئيسية للحب العاطفي الذي جمع كلًّا من «أورفيوس» و«يوربيديس» ولو أن هذا الحب كان محكوماً عليه بالموت بشكل مسبق، ولكن الفيلم اختار أن يعيد تمكين القصة الأوفيدية في إطار وضعية غاية في المعاصرة في كرنفال «ريودي جانيرو»، وهذه عبارة «حركة من حركات التقرّب «بتعمير» جيران جينيت» (١٩٩٧: ٣٠٤). و«أورفيوس» في هذا الفيلم موسيقار على قدر ملحوظ من المهارة، إلى جانب كونه «كساري» في شبكة ترام «ريو». فنذ وقت مبكر نشاهده وهو يعيدشراء جيتاره من محل رهونات، وهذه إشارة من إشارات كثيرة بالفيلم إلى الفقر الذي يحاصر

ويُلبس الفيلم على كلمة «تيرمينوس» (= الموقف) إذ تشكل جزءاً من الجنس اللغوي الذي يشكل نسج الفيلم ويوفر مستودع القراءات الفضاء الأسود الذي تلقى فيه قدرها: الضوء الأحمر المشلوم والأزرق الذي ينفذ بالوحيد ويصدر عن كابلات الكهرباء، مما يضيف إلى الإحساس بوقوع الصاعقة. ثم نشاهد بعد ذلك سيارة إسعاف تسرع خلال شوارع المدينة وقد حملت صود الموت. وتدخل السيارة طريقاً يخترق نفقاً، الأمر الذي يستحضر بصورة عصرية «شارون» المراكبي الذي ينتقل الموتى عبر نهر «ستايكس» (أحد أهم أنهار العالم السفلي. وعبره ينتقل الموتى من الدنيا إلى الأبدية. والاسم يعني باليونانية «المكروه» في إشارة واضحة إلى الموت. المترجم) إلى العالم السفلي: نقطة اللاعودة على نحو ما أوضحت أسطورة «أورفيوس» مرتين. وعلى مفروح اللال ومخدراتها ترى أبدان السكارى ممن استسلموا للقصف وجيشان العواطف وقد استقلت كيفما اتفق، بصفتها مسط فوران الكرنفال، وليس من باب المصادفة أن هذه الأبدان تشبه الجماهير والأرواح الضالة في العالم السفلي. «لقد انفض الكرنفال»، على نحو ما يفهم أحد ضباط البوليس. وبعد أورفيوس الأسود «أصلياً بشكل صارخ وفي الوقت نفسه مرجعياً أي شاملاً: هذه الرؤية الحضرية لـ «العالم السفلي»، قديماً بالكثير من جوانبها، على سبيل المثال، لإعادة التصوير السينمائي الذي قام به «جان كوكو» لأسطورة «أورفيوس» في باريس بعد الحرب، خلال عمله المشهور «أورفيه» Orpheus.

لقد كانت الشخصية التي سُميت ببراعة، «هرمز»، وهو الرجل الأعشى الذي سبق له أن أعطى «يوربيديس» توجيهات إلى المدينة عند وصولها إلى «ريو». وهو الذي أبلغ «أورفيوس» بموت حبيبته الجديدة. و«هرمز» هذا هو في ضوء الأساطير، رمول، ولكنه أيضاً إله النقل، ومن ثم

«يوربيديس»، لأول مرة، عند ابن عمها، يضحك قائلاً: «لقد أحببتك لمدة ألف سنة... لمها صلة موعلة في القدم. وهناك إحساس بأن اسميهما يحملان مصيرهما المأسوي. وهذا «أورفيوس» وتلك الـ «يوربيديس» لا يستطيعان الفرار من نفس القدر الذي واجه سلفيهما. فقستهما مقضى عليها بأن تكرر نفسها.

هذه الخطوة من التكرار الفني، مع ذلك غاية في التحدد على المستوى الثقافي والزمني والجغرافي. ويوفر ميذا - إن - سين miso-on-scene (إخراج) أورفيوس الأسود رواية صارخة للعالم السفلي الأسطوري. والفيلم بأكمله يدور حول العواطف الجياشة والهرس الذي ينفرد به كرنفال «ريو»، مثلاً هو الحال مع مسرحية لـ «فينيسيوس دي موراي» Vinicius de Moraes بعنوان أورفيوس داونيسفار Orfeu da Conceicao (١٩٥٦)، التي ولقت بمغاية مصدر الإلهام للفيلم. إلى جانب استدعاء الارتباطات المألوفة بحقب النظريات الواسعة النطاق التي جاء بها «ميخائيل باختين» (انظر «باختين» ١٩٨٤ (١٩٦٨)، Denith ١٩٩٥) حول التحرر الوقت للكرنفال من حقائق الحياة اليومية الخشنة لـ «ريو» التي تعضها أنياب الفقر، فقد وفرت عريديات اليوم معادلاً لسكر السموة تمهيداً لليلة «باخوس» في أسطورة «أورفيوس». وأصبح جمهور الفيلم وقد اجتاحته نشوة اللحظة وإثارتها تماماً على نحو المشاركين في الكرنفال سواء بسواء، فالوثرات الصوتية للفيلم تضمن أن قرع الطبول الخارق منذ بدء مياهج سوكب الكرنفال ينفذ في الأذان والعقول معاً. أما «يوربيديس» فيطاردها خلال الحشود المزدحمة التي تمتد بها النشوة وتأخذها البريدة، شخص يرتدى زي هيكل عظمي هو زي الموت، حتى يصل إلى «تيرمينوس» terminus (= المحطة الأخيرة) حيث يقتل «أورفيوس» عادة وحيث قابله «يوربيديس» لأول مرة عند بداية الفيلم،

يأتي ارتباطه بقضاء مستودع التراموايات، وهو، في التقاليد الشائعة، المرشد الروحي إلى العالم السفلي، وهو الذي يقود «أورفيوس» إلى المشرحة المحيطة بحثاً عن جثمان «يوريبديس». ويقسم القسم الـ ١٢ من المشرحة الدليل على أنه، بعبارة حرفية تماماً موضع الأرواح الضالّة، فليس هناك جثامين يمكن للمرء أن يصادف وجودها، وليس هناك سوى عامل نظافة غرقان حتى أذنيه في روف مكسمة بالأوراق والمستندات. وعلى هذا النحو نجد تناظراً هادئاً وإن كان مزججاً، مع العالم البيروقراطي الحديث المفلن من الاسم، والمسير المولم للأشخاص المفقودين في أمريكا الجنوبية على امتداد الشطر الأعظم من القرن العشرين. وخلال نزوله عبر آبار السلام، البئر إثر الآخر، تلك الضياء باللون الأحمر، يمر «أورفيوس» بكتب حراسة نباح: هذا هو «سيربيروس» Cerberus المعدد الرؤوس الذي يهرس بوابات العالم السفلي، وفي النهاية يجد «أورفيوس» نفسه في حجرة تكظ بمغنيين ورقاصين يرتدون أزياء بيهضاء، وكلهم في حالة من الغيبوبة أو النشوة الناجمة عن السكر، وهذه نسخة من طقس «فودوو» Voodoo، وهو عبارة عن حالة من الحالات التي تتجم عن تناول المخدر في العالم السفلي. وتُشدّهي أغنية «أورفيوس» لتخصير «يوريبديس»، وبالفعل يسمع صوته، ولكن مع الفتنة القاتلة لا يرى سوى سيده عجوز تقوم بدور الوسيط في نقل كلماتها. ونجد إحصاس «أورفيوس» البائس بالضياح يُفصح عن نفسه خلال مصطلحات موسيولوجية تلمح إلى مطرح آخر: «أنا أفقر من أفقر زنجي»، وهذه ليست سوى ترجمة لتساوين الفرعية التي شاعت في خمسينيات القرن العشرين. وتأكيذاً على بلوغ الكرنفال نهايته، تقع أعيننا على «أورفيوس» وهو يحمل جثمان «يوريبديس» مخترقاً الشوارع التي تقوم شاحنات لم القمامة بتنظيفها، فمخلفات الليل

منظورة حوله من كل جانب. ليس هناك سوى الموسيقى التي يبدو أنها وسيلة الصبر والجلد عند خاتمة الفيلم، إذ تبقى، فيما يبدو قيد الاستمرار، بعد الإطار الزماني الموقت للكرنفال، وخلال هذه الطريقة أو تلك، تفوق في البقاء حتى المنحوتات الصخرية المحبين، تلك المنحوتات التي تسعى إلى تثبيت الزمن، وتعود في قائمة المشاركين في الفيلم التي يختم بها العرض. لقد استمرت قصة «أورفيوس» و«يوريبديس» على امتداد المصور وصبر الثقافات، الأمر الذي قد يصدّق على صحة المقترحات السابقة بماحية الأسطورة. وأي اقتراح بماحية الأسطورة، يسير، مع ذلك، جنباً إلى جنب مع المخاطرة بنزع المطابع التاريخي للاختيارات الخاصة بأى عمل فني مفرد. ولقد سكّن مخرج أورفيوس الأسود، ورغم كل ذلك، موسيقا الفيلم وأكسبها خصوصية تتوازي مع الكرنفال البرازيلي، الذي يد الفيلم بمنظره الريثمي، وجذور هذين العنصرين في التركة المركبة للاستعمار البرازيلي تستحق التنويه، هذا قضية تتطلب بكل تأكيد الحسم، بالتالي، تلك التي تتعلق بمقويّة بعض القصص التي تُعد نموذجاً أصلياً للتكيف بنويّاً - هذا هو جوهر القراءة البنيوية في كل من الأدب والأنثروبولوجيا (= البشرات) رغم كل ذلك - ولكن يمين علينا أن نكون متيقظين بصفتنا قراء ومشاهدين، للسباقات المحددة سواء أكانت سياسية أو ثقافية أو جمالية، لكل رواية جديدة للأسطورة. وتجدر الإشارة إلى أن رواية أورفيوس الأسود نفسها تمرّضت لإعادة الصوغ خلال السنوات القليلة الأخيرة على أيدي المخرج البرازيلي «كارلوس ديجيس» كـ «أورفو» Orfeo (١٩٩٩). ففي هذه الرواية، يحفظ المخرج بوضعية الكرنفال و«الفابلا favela» (مثالاً حافظ على موسيقا خويم Jobim في الفيلم الأصلي)، ولكن في اللحظة الحاسمة من التقريب إلى الاهتمامات المعاصرة الخاصة، يغدر الموت في

وتسعينيات القرن العشرين. وبطريقة مفاصلة على نفس النوال، حاكت الأزياء في الفيلم بشكل غاية في العصر، الرسومات والإكشاثات التي وضعها «هنرى دى تولوز-لوتريك ل. لا جولو» و«جين أفريل»، تلك الرسومات والإكشاثات التي صنعت في «الطاحونة الحمراء»، ومع ذلك ارتداهما المغنون والراقصون الذين كانوا يؤدون أصنام «ديفيد بوى» و«تى-ريكس» و«نيرفانا» و«إلترن جون» و«مادونا»، فهناك صدام متعدد بين الحقب والسباقات، الأمر الذى يسحب توازيات مفيدة بين تزيينات وإسرافات أواخر القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر. هناك توازن تاريخي آخر متضمن فى جماليات «لورمان»: القانون القويميون الذين عرفتهم «مونمارتر»، والذين يوصفون بأنهم «أبناء الثورة». لم يمكن هذا الأمر «لورمان» وحسب من عزف لحن أخفية «مارك بولان» التى تحمل نفس الاسم، ولكنها استدعت حركة الملام التى تفجرت فى ستينيات القرن العشرين. ولقد استدعت المظاهر الهندية والغربية لشرحية - داخل - الفيلم، وهذه خطوة من خلق الكاتبة الإنجليزية «كريستيان»، باريس فى تسعينيات القرن التاسع عشر، وحفاوتها بما هو غريب، ومغازلة ستينيات القرن العشرين لديانات الشرق، والتفجر الذى شهدته تسعينيات نفس القرن لجماليات «بوليوود» السينمائية فى قلب التيار الرئيسى لـ «هوليوود». وتعد «بوليوود»، وكما سبق الإشارة، نوعاً فنياً genre يتحدد جزئياً بعملياته التى يميل عليها فى إطار الاقتناص. وبالتالي فجماليات «بوليوود» تناسب بصفة مثالية، أسلوب «لورمان» الما - بعد - حدائى فى الإخراج، ولكن هذه الجماليات تحمل أكثر من مجرد الرنين الجمالى فى هذا الفيلم، بل تصل، مثلما لفتت، إلى أصنافه، فى اقتباس الأسطورة والموسيقى لصالح الحقبة الحديثة، واحتفالها الخاص بالجانب «اللازمى» و«الزمنى» فى قصة

البرازيل التى يعمها الرخاء، تاجر مخدرات محلى. قصة حب «أورفيوس» و«يوربيديس» (قصة عالية) وبالتالى ومع ذلك، فالتهديدات التى تواجه هذين لـ «أورفيوس» و«يوربيديس» أى المحبيين اللذين اللذين اكتسبا خصوصية خاصة فى شوارع «ريو» قد سبقت كى تدخل فى سباقات جديدة بشكل متعدد وصادم. يتلخص الشق الأسطوري الذى وفّر فيلم أورفيوس الأمود، وكذلك أورفي لـ «دييجيس» فى أنه فى قلب الحياة اليومية، يستطيع الفن ولو أن ذلك بشكل مؤقت، أن يكون متجاوزاً ومتفائلاً. وهذا رأى شاركه فى تبنيه فيلم الطاحونة الحمراء الذى أخرجه «باز لورمان» سنة ٢٠٠١. ففى استدعائه الرواقى السحري للملهى اللبلى الفاضح: «طاحونة حمراء» (Moulin Rouge) الذى عرفته باريس و«مونمارتر» على وجه الخصوص فى تسعينيات القرن التاسع عشر، أنتج «لورمان» تجربة تتطلب القوة tour - de - force من صنع الفيلم. والطاحونة الحمراء عبارة عن فيلم موسيقى واضح يكشف عن أصوله فى الأفلام الموسيقية العظيمة التى أنتجتها «هوليوود» عن طريق الإشارات المرئية إلى «بوزى بيركلى» و«فريد أستير»، بالإضافة إلى الأفلام الموسيقية الأكثر طليعية مثل «كاباريه» لـ «برب فوس». ولكن «طاحونة حمراء» تعد أيضاً إعادة ابتكار بعد - حدائى لهذا النوع الفنى genre. ولقد أوضح ما - بعد - الحدثة بالإضافة إلى إظهار درجة من الاهتمام بالتفاصيل، مؤلاً نفسياً لتجميع عناصر متنوعة والاستعداد بأقوال متفرقة فى الوقت نفسه الذى تجرى فيه أصناف إعادة التخليق والتجزئ. (هوسبرى ٢٠٠١، «مين» ٢٠٠١). وقد بحث «لورمان» بعناية كبيرة إخراج (ميز - إن - مين) الباريسى الذى ينتمى لنهاية القرن التاسع عشر fin - de - siecle وتاريخ الطاحونة الحمراء، لكنه شق إعادة التخليق التاريخى من نفس النوع باختيار مؤثرات صوتية من مبيعات

«أورفيوس» و«يوريبديس». عندما ندخل العالم - النموذج لـ «باريس»، نجد «تولوز - لوتريك» تغنى في شباك طاحونة الهواء المزيفة التي توفر الواجهة للطاحونة الحمراء الحقيقية. وبعدئذ تقرب الكاميرا في لقطة زومية من المنظر العام للمدينة حتى مدخل قرية «مونمارتر» التي يعرفها الجميع من بوابتها الأشبه بقم جهنم، الأمر الذي يرجع مدى أولئك الذين اعتادوا أن يخطروا على مراسم (جمع مرسع وهو خشبة المسرح: *stage*: الترجمة) ومنصات مسرحيات الأسرار، وبدورها تمتعهم صور رسومات «بوش» Bosh مرة أخرى نجد أن إشارة «لورمان» هنا حرفية بحتة: الدخول الأشبه بقم جهنم إلى «كاباريه جهنم» Cabaret d'enfer الذي يترجم في واجهة الطاحونة الحمراء «على «بلان» بلانش» Place Blanche، بواجهتها الشائنة التي تحمل شخصاً لأرواح ملعونة (ميلتر 1988: 140). والارتباطات الجهنمية باللهي القليل متضمنة في هذه الصورة، وقراءة أخرى تلقى التعزيز من جانب كلمات والد «كريستيان» الذي يحذر من الولوج في هذا العالم: «أصرف النظر عن قرية الذنوب هذه، فهذه «سديم وعمورية» (مدنيتان ملعونتان ورد ذكرهما في الإصحاح التاسع عشر من سفر «التكوين» بالكتاب القديم. وقد ذاعت شهرتهما بالتواطء - المترجم). وتؤكد حكاية «كريستين» التي يرويها في سيرة الشخص الأول (المخاطب) هذا الارتباط «الطاحونة الحمراء ملهى ليلى، ضالة رقص، مأخور، يسيطر عليه «هارولد زيدلر» Harold Zidler، مملكة المتعة الليلية؛ حيث يأتي الأغنياء وذوو النفوذ كـ «يلعبوا» مع كائنات صغيرات السن وجماليات ممن ينتمين للعالم السفلى». وإذا كان «كريستين» هو «أورفيوس» (بتاعتنا)، وقد هبط إلى العالم السفلي المحفوظ بالإغراء، عالم ملهى «زيدلر» - المالك الحقيقي للطاحونة الحمراء هو «تشارلز زيدلر»

(هانسون وهانسون 1996: 178) - حيث الألمان المائدة في لوحة الفنان هي البر تقاليد الزاهية والحمراء المتقدة، وحيث الأذرع المضادة بشكل مؤقت لطاحونة الهواء تشبه أسنان مذارى (جمع مذارى) حمراء في عرض السماء، ثم تكون «يوريبديس» بمثابة المحطة والمؤدية «ساتين» Satine. والمعلقة الكبرى التي تربط كلاً من «كريستين» و«ساتين» يبرز عليها الفيلم عن طريق الموسيقى، ويكشف هذا الدوي الذي يفنانه معاً: «ليكن ما يكون» وخصوصاً الجملة الرئيسية التي تتكرر على لسان «كريستيان»: «سوف أحبك حتى اليوم الذي تحين فيه مني». ومع ذلك فحبهما مقضى عليه، على نحو ما رسمت الأقدار، وبشكل رمزي في العالم المادي لذلك اللهى القليل، تماماً مثل سلفيهما الأسطوريين: «ساتين»، غير المعروفة سواء لـ «كريستين» أو حتى لنفسها، تومت.

ليست أسطورة «أورفيوس» و«يوريبديس» إلا واحدة من العديد من شبه - النصوص المفيدة لـ الطاحونة الحمراء فأوبرا «البوهيمي» التي أبدعها «جيوكومو بوتشيني» متخذاً وضعيتها في أحد شتات باريس في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، تُعد هي الأخرى بؤرة حاسمة للإيماء. ففي تلك الأوبرا، التي واصل فيها «لورمان» جهوده بإخراجها في نيويورك في أعقاب إخراجها لـ «الطاحونة الحمراء»، نجد مجموعة من الطلاب والفنانين والموسيقين والمثنيين والكتاب يناضلون في سبيل البقاء على قيد الحياة في حجرة مهملة فوق السطوح في إحدى صمات باريس. ويقع «رودولفو» وهو مؤلف، في حب «ميمي». ويشكل كل منهما بؤرة العديد من ألحان «الدويو» في الأوبرا، بصورة قريبة من الاقتران الذي جرى بين «كريستين» و«ساتين» في «الطاحونة الحمراء». وتعالى «ميمي» من مرض المل وبقدم موتها للأوبرا «النهاية المفجعة» poignant finale.

فيما أوردناه كاستهلال لهذا الفصل بأنه (حيثما يكون «أورفيوس» يكون لحن). ماذا إذاً يستطيع القارئ أن يجنى من رواية لا تحمل ملامحها لموسيقا ولا غناء ولا حتى تشير إلى ارتباطاتها الأورفية (نسبة إلى «أورفيوس») خلال الطرق التي مال عليها كل من «كامو» و «لورمان»؟ نجد رواية «جراهام سويفت» المعروفة باسم «ضوء النهار»: The light of Day، فيما أرى، اقتناصاً لأسطورة «أورفيوس» خلال ما يُسميه «شانتال زاوس»: «التفويض النقدي» (٢٠٠٢: ١٢١). فهو ليس شيئاً أوضحه الخالق (= المؤلف) لنا أسلوب واضح. وعلى نحو ما أشارت المناقشات السابقة لأسلوب «سويفت»-التناص، فإن رفضه الإشارة بشكل واضح إلى أي مصادر قد أربك النقاد (انظر الفصل الثاني مترجماً بمجلة «ألف» المترجم). على أن عمل «سويفت» ليس معتمداً على مصادره إلى الحد الذي يضل معه في حمل معناه دون معرفة الاقتباس الذي يعمل عمله في الرواية. ففقد المعرفة المسبقة بأصداء قصة «أورفيوس» لن يفوّض أية قراءة لـ «ضوء النهار» أو «تيماتها» المتشابكة من النفي والكشف والحب. ومع ذلك فإن كل قارئ يقارب الرواية بإحساس مؤسس على روح ارتجائية تتوغل نتيجة لأسطورة «أورفيوس»، يطلق الفرضية لتأويلات إضافية لاستطيع إلّا إثراء فهمه للرواية. فقرار «سويفت»، على سبيل المثال، بالإشارة إلى ما قبل بضعة فصول من الخاتمة، إلى شبكة الكهوف التي تمتد تحت «تشيزلهيرست» Chislehurst قرار معقول في حد ذاته. ولكن إذا كان القارئ على وعي بأن «أورفيوس» في روايتي كل من «غيرجيل» و«أوفيد» للأسطورة، ينزل إلى العالم السفلي عن طريق كهف، فإن هذه الصلة الوثيقة للكهوف بالعوالم السفلية وقصة «أورفيوس» و«يوربيديس»، تمنح الأسطورة في قلب العالم المعيش بصفة يومية لهذه الرواية بطرق مثيرة. وما

والتوازيات من الطاحونة الحمراء، التي تتم عن دينها للأوبرا، وكذلك للموسيقا، في التراكيب والإيماوات التي تخص المؤثرات الصوتية Sound-track واضحة بما لا يحتاج إلى دليل. وتشترك «البوهيمية» مع الفيلم الذي استند إلى وضعية محلية باريسية في القرن التاسع عشر وأبدعه «لورمان» في ناحية لاستطيع أن تجاريها الخلفية الطبيعية لأسطورة «أورفيوس». ولكن أداء «كريستين» الذي بلغ أوجه في مسرحية - داخل - فيلم، حول عازف - سитар Sitar - Player (السيتر آلة موسيقية وترية من عائلة العود، معروفة على نطاق واسع في شمال الهند. المترجم) لاحتكم على ملهم أحمر أي ملّس، هو الذي تجعل حدوته «أورفيوس» و«يوربيديس» تعود إلى الظهور مرة أخرى بكامل قوتها.

أبلغ «زيدلر» «سائين» أن الموت يترّص بها الدوائر من جراء مرض الصل الذي تعاني منه، وأن «الدوق» الذي يعزّم طلب يديها للزواج، ينوي قتل حبيبها «كريستين». وهنا هجرت حبيبها في عمل من أعمال التضحية بالنفس كي تنقذ هذا الحبيب من القتل. وبالتالي نشاهد جهوده الشاقة في سبيل العودة إلى الزواج مرة أخرى إلى العالم السفلي للملهم الليلي، وعندما نجح في ذلك وجد نفسه وقد أنقذ أتباع «الدوق» في الزراب. وفي نهاية المطاف يتوصّل إلى سبيل، فيكسر إطار الأداء، ويسير على خضبة المسرح كي يرفض «سائين» معتقداً أنها خاتمه مقابل مكعب مالى. وخلال خروجه عبر الممر الرئيسي وسط الجمهور، تبدأ «كريستين» في غناء أغنيتهما. وفي انحناءة حورية حول عقيدة العالم السفلي التي يمتنقها «أورفيوس»، خلال القوة التي تندفع بها أغنيته من صدره، يعود «كريستين» إلى «سائين» عن طريق قوة العاطفة الكامنة في صوته.

يبدو أن «أورفيوس الأسود» والطاحونة الحمراء «يُجسّدان» الحقيقة الخالصة فيما ذهب إليه «ريلكه»

تمعز عن إخبارنا بالقصة الكاملة للعلاقة. وهذا يغدو بدوره مجازاً لحكى «جورج»، وهو حكي شطوى وغير كامل من الجوانب. ونراه يعترف بأن هناك بعض الأشياء التي لا يمكن قولها أو الكشف ببساطة عنها.

إذا كان «جورج» قد لجأ بوضوح للجناس بشأن اسمه الأول، الأمر الذي يؤكد أن مهنته الدنيئة تعنى أن الرجل ليس القديس «جورج»، ولعل لقبه «ويب»، هو الذي يحمل القارئ المتفاعل والمتناص والمشاركة إلى العوالم الأسطورية التي أقرحها، والشبكة / الشبكات Web والنسج تحمل جميعها المعنى الحيوى في النصوص الكلاسيكية من ملحمة «هومير» / الأوديسة / مع بينيلوبي، تنسج وتلك نسج كفن حميميا (حمو في حالة الجر المترجم) في محاولة شاقة في تقييد رغبى الزواج منها خلال غيبة زوجها التي دامت ١٩ سنة، إلى تحولات «أوفيد»، حيث توفر لوحة «أراشنى» الفضاء الكافى لحكى العديد من القصص المرصعة بطريقة قريبة من أغنية «أورفيس».

توفر رواية «هنرى جيمس» المسماة «ميدان واشنطن Washington Square» طبعة صاخخة ومربكة من هذا الأمر في القرن التاسع عشر. فترقب نهاية الرواية عندما تشغل «كاترين» على «قطعة من العمل - الخيالى، على مدى الحياة، كما هو عليه الأمر». («جيمس» ١٩٨٤ (١٨٨٠): ٢٢٠) أما شبكة العلاقات التي تتيحها رواية «سرفيت» فتأخذنا كقراء عبر فصل من الحياة اليومية إلى العالم السفلى والتجاويف التي تنطوى عليها الأسطورة. وعلى نفس المنوال الذى تصطبغ بها الرواية بالكليشيهات والعبارات الرائجة على الألسنة مثل / «بحور خط» /، / «أشخاص مفقودين» /، / «أمانة كالبيت» /، / «وأنا القتل» /، مع اتصال جديد بالموضوع، وبناء عليه فشيء النصوص الأسطورية بالنسبة للسرد تحيد عندنا أن نعيد تقييم ما يطفو على سطح ما نقرأ.

نصلنه بالتعرف على الروح الارتجاعية الأسطورية في ثنائى رواية «سرفيت» هو توسيع إمكانات شبكة المعانى المتكاثرة للقارئ سيات أكان متفاعلاً أو غير متفاعل - ولعله مثال كلاسيكى للطريقة التي يعتمد خلالها هذا الشكل من التناص المتضمن، ذلك النوع من التناص الذى لا يشير ولا يتطلب إطاراً تأويلياً تناسياً، بصفة حاسمة على وقوف القارئ على شبه - نصوص أو نصوص بينية مستعدة من جانب المؤلف إلى عمله. ولعله مثال فعال، ذلك الذى يتمثل في نظرية «ولفجانج أيسر» Wolfgang Iser عن القارئ - الاستقبال: الاستمالة والسيطرة مفهومان يغلما النص بكل تأكيد على القارئ ولكن عملية القراءة تظل تعتمد على أنماط مختلفة ومتفائلة من التشارك بين القارئ والحدوة في إنتاج المعانى («أيسر» ٢٠٠١: ١٢٩ - ٨٤).

وما تلبث رواية «سرفيت» في نهاية الأمر لاي زيد ولا يقل عن أن العالم الدنيوى واليومي من «السوبر ماركت» والمخارق والمطابخ التي تعرفها الضواحي، مثلما تعرف أصق وأظلم العواطف، وحنان «سرفيت» / ضوء النهار، وهذه عبارة تأتى ضمن كلمات الختام، يحمل ارتباطات متعددة. فالقارئ، وهو في صيغة الشخص الأول (= المتكلم) هو «جورج ويب» وهو رجل بوليس فاضل، تحول كي يصبح مخبراً خصوصياً، يتلقى تكليفات منتظمة من زوجات غيورات بهما تمجسية بشأن إثبات خيانة أزواجهن، بجلب أدلة دائمة إلى «ضوء النهار»، على أن شكل صور فوتوغرافية في الغالب، وكانت الفوتوغرافيا، بصفتها وسيلة تملك لدرجة ملموسة على أن تكشف لنا، وأن تمجيب هنا، قد أريكت «سرفيت» في الرواية السابقة: «خارج هذه الدنيا Our Of this World» حول مصور صحفى حربي يعمل في مجال الفوتوغرافيا: هنا تجلب الصور الفوتوغرافية حقيقة الخيانة (الزنا) إلى «ضوء النهار»، بينما

وقت سابق. وعقب الانتهاء من صالة الوداع فى المطار، يعود «بوب» إلى الشقة لمرّة أخيرة. ومثلما هو الحال مع «أورفيوس» يمكننا أن نفسّر هذه الخطورة بأنها غلطة القائلة. فخطوة التطلّع إلى الوراء جعلته يعجز متأخراً إلى البيت الذى تشاركه فيه «سارة» زوجته. ويبدو أن هذا الأمر هو الذى زرع فى ذهنها إحساساً بالشك بشأن الكيفية التى سيمسّر عليها مستقبل العلاقة بينهما، وقد يكون ذلك هو الذى دفعها إلى طعنه طعنة قاتلة، مع أن السرد لا يسلط أى ضوء على أى من هاتين النقطةتين.

يتلخّص ما يتضمّن من وراء هذه القراءة فى أن اقتناص قصة «أورفيوس» توسط خلال شخصيّتين على الأقل. فكلّ من «بوب» و«جورج» يؤدّيان دور «أورفيوس». إذ أن كليهما ينزلان إلى العالم السفلى، وكليهما يأتیان بنفس العمل الدمر الذى يتمثّل فى النظر إلى الوراء. وبفلس الروح تكون إعادة التخليق التى يقوم بها «سويفت» للعالم السفلى حاضرة فى العديد من القضايا المرسومة التضاريس بعناية فائقة لهذه الرواية. وإذا كانت طويوز افيا لندن ملموسة بقلّة عالية فى سرد «سويفت» النثرى بتأني وتردّ فإن العالم – الظل للأسطورة – يوفّر خريطة سيكولوجية بديلة. إذ يبدو الأمر وكأن راوى «سويفت» يقطن فى نفس عالم النسيان أو الأعراف (موطن الأرواح التى تحرّم من دخول الجنة دون ذنب اقترفته كالأطفال غير المعمّدين. المترجم). مثلما هو الحال مع «بندريكس» الراوى وهو الشخص الأول أى المتكلم فى رواية «جراهام جرين» التى تحمل عنوان «نهاية الغرام» وراو استرجاعى آخر يمثّل من حب مفقود مثمّ؛ إذا عجز كتابى هذا عن أخذ طريق مستقيم، فذلك راجع إلى أننى ضللت طريقي فى واد غريب؛ لتست أحكم على خريطة» (جرين» ٢٠٠١: ٥٠).

لطالما قورن حوار «سويفت» المقضب العبارة، بحوار «جرين». ولقد أشار «هيرميون لى» Her- mione Lee إلى أن رواية «جرين» قد تكون نصّاً بديلاً لـ «ضوء النهار». قى النصين نجد البصلة

بالنسبة لـ «جورج» يُعدّ العالم السفلى الذى تقع حبيبته «يوربيدين» فى فحه هو نظام السجون البريطانى، وبؤرة الحب المخلص، وربما المتيّم، هى «سارة» وهى زبونة سابقة وهى – وكما سنملم بصورة تدريجية، من رواية «جورج»، وهو ما يأتى استطراداً، تستخدّم المُخبر الفصوصى، فى التأكيد من أن زوجها يُنهي حقاً علاقته مع الخادمة الكروائية التى تعمل لديهما au pair. ولكن «سارة» تقتل زوجها فى اللحظة التى يبدو أنه عاد إلى حظيرة حياتهما الزوجية. وهذه خطوة لم يشأ المؤلف أن يقدّم لها أى تفسير، ومع ذلك تروج بشأنها كتهنأت لانهائية على امتداد صفحات النص. فالمررد استرجاعى، أى ينظر إلى الوراء، على مدة تصل إلى سنتين، وذكريات «جورج» المضطربة ونصف ذكرياته ليست سوى مثال على كثير من الإشارات التى تنطوى على النظر إلى الوراء فى الرواية. ومثلما كان الأمر مع «أورفيوس» فهو عمل مشحون بالخطر، والخسران، الأمر الذى يكشف عن حقائق مؤلّة إلى جانب عمليات بحث لحقائق أخرى. فهذا نص لا يحمل كل شيء إلى ضوء النهار الذى يجلو الغموض، وتظل دوافع وأفعال فى النص ملفوفة فى طي الظلام، وعواطف فائقة للسان يُعبر عنها، وقضايا تستمر رهن الحسم. بينما يطمى «بوب» زوج «سارة» العديد من إيماءات قوّة سواء أكانت حقيقية أو متخيّلة، من التطلّع إلى الوراء فى مجرى الحكى. فبعد الانتقال من الشقة التى وضع فيها خليلته يتطلّع إلى الوراء، كما لو كان يتذكّر اللقاءات الحميمة السابقة التى وسعها القضاء «أتجه إلى باب سائقه وقبل أن يدخل، رفع نظره عالياً، بخلمة غريبة من رأسه، ثم تلتفت حواله ثم تطلّع إلى الوراء» (سويفت» ٢٠٠٣: ١٢٦). وفى وقت لاحق وبينما كان «جورج» يفقد سيارته خلف السيارة التى كان «بوب» إلى يحمل فيها خليلته إلى المطار، تسامع متعجباً عما إذا كان «بوب» يتطلّع إلى الوراء إلى المستشفى التى كان يعمل فيها فى

في الظل أو في فضاءات لا يخترقها الضوء إلا بصورة جزئية، من مكتبه إلى سيارته إلى غرف الاستجوابات المتعددة في أسهام البوليس، إلى غرفة الانتظار في السجن، حيث يزور «يوريبديس»، وهذه اللقاءات الأخيرة تقدم له الإيقاع والطقس، اللذين بدونهما كان وجوده فارغاً بصورة شاذة، وعقب مغادرته المحرقة (قرن لإحراق جثامين الموتى، المترجم) حيث حمل زهوراً تكريماً لذكرى وفاة «أيوب» يصف عملية دخوله مرة أخرى في شبكة الطرق بمثابة لقاء نفسه للوراء في العالم، وفي وقت لاحق، فإن طابور زوار المساجين، ليس سوى أرواح في عالم الأصراف، بكل التوايا وكل المقاصد، فالعالم السفلي حاضراً في كل مكان وكل وقت في هذه الرواية، ما يحمله إلينا ذكر الكهوف تحت تيزير لهرمس *chistehus* في الفصل التي تختمت بها الرواية، لا يزيد ولا يقل عن عالم أسطوري من العاطفة الكثيفة والأفعال غير القابلة للتنبؤ: الأصدقاء ومثابة الأنفاق وانفصص الأضياع. الإحساس بأنك قد لا تتمكن أبداً من العودة مرة أخرى إلى الضوء (سويك، ٢٠٠٣: ٢٢٧). وينتهي السرد بـ «جورج» يحدوه الأمل بالطلوع للنهار، عندما يطلق سراح «سمارة» كي ترتطم بين ذراعيه، في «الضوء الباهر للنهار». وهذا ما قد يكون من المستطاع قراءته باستبصار، ولكن أي قارئ يقف على أسطورة «أورفيوس» و«يوريبديس» لا يستطيع مقاومة التخوف من الطريقة التي قد تكشف خلالها أحداث القصة. أما الأمشاق المألوفة للأسطورة فتمسح لـ «سويك» بأن يترك أشياء كثيرة على الكتمان.

خدمت التحولات الأوفيدية والحكايات الأورفية نطاقاً غاية في التنوع من الاقتناصات الثقافية. وفي بعض، وليس كل هذه الصياغات الجديدة كانت العلاقات - الإيبينية واضحة، وفي بعضها الآخر عمل التناص عمله خلال نمط تحتي، بمعنى تحت سطح الحكاية. وفي ظل كل الحالات غير الوعى بالأساطير الفنية باندالات استجاباتاً كقراء

(النسائية)، الخاضعة لتسلط الراوى وهو في صيغة الشخص الأول (= المتكلم) تسمى «سمارة»، وكلا النصين عبارة عن سرد استرجاعي حول الحب والخسران، ومع ذلك، فالأمر، وكما يقرر «لى» يتلخص في أن شخصية «باركس» الكوميدي الهامشية، أى المخبر، عند «جرين» تأخذ دوراً مركزياً في رواية «سويك» (١٩٥٣: ٩٠) وقد يكون في طوعنا أن نضيف أن شخصية «سمارة» في روايتي كل من «جرين» و«سويك» تستمر تقف على مبهدة من كل من القارئ والراوى، على حد سواء، وهذا لغز كامن في قلب النص. نفس الأمر يمكن أن يقال عن مشاركة «يوريبديس» في الروايتين اللتين يرويها الروائيان لأسطورتها: يفرض عليها الصمت بصفة تامة في الغالب في سياقات العالم السفلي، كما تتعرض للتميش في إعادة صوغ القصة المرة ثلث المرة في أوقات لاحقة، وألغيت نطاق الظل نتيجة للاحتفاء - الذاتى بشخصية «أورفيوس». ومع ذلك فخلال إعادة النظر في أسطورة «أورفيوس» جاهد العديد من كتاب نقاد الحركة النسوية لنح «يوريبديس» لسناً ينطق بمعاناتها، بمن في ذلك «تش. دى»: في قصيدتها التي تحمل اسمها تنتقد بقوة «غور» «أورفيوس» («يوريبديس») ونقلاً من جانبى عن «مايلز» (١٩٩٩: ١٥٩ - ١٦٢) بالنظر إلى الوراء، وبالتالي سلمها للظلام في «هاديس» (مطرخ الموتى في الأساطير اليونانية وتوازي «أمتي» عند المصريين ومشاول» عند المبرانيين و«جهنم» عند العرب. المترجم) للمرة الثانية في الوقت الذي كانت فيه قد بلغت «شفة ضوء النهار»، على نحو ما يشير، بصورة مؤثرة للغاية، «فيرجيل» («فيرجيل» ١٩٨٣: ١٢٥). وهذا عبارة عن مثال على ما تصفه «راشيل بلأو دويليس» بـ «شعريات الانقطاع والتقدم»، تلك التي تتعرض لها الأسطورة بصفة منتظمة على أيدي كتّاب الحركة النسوية (١٩٨٥: ٣٢). هناك صور متكررة للظلام في ضوء النهار: جورج يجلس باستمرار

إبداعه، رغم أن هناك تفريقات مهمة أيضاً بين الاستجابات للاقتباسات في أنماط نوعية مختلفة والأغنية والأدب على سبيل المثال، هناك إذن قضايا دقيقة تثيرها كل هذه الأمور تتصل بالعلاقات والتفاعل بين الكاتب والقارئ أو المشاهد والنوع الفني genre الذي ترفعه الروايات المتعددة للأسطورة إلى موقع الصدارة، فكل لحظة من لحظات التلقى عبارة عن لحظة فردية ومتميزة، مع أنها محكومة بمواضعات وتقاليد معينة، عن طريق المعرفة التقليدية والنصوص المسبقة: القصة القديمة تندو في هذه الناحية جديدة غاية في الجودة — تحكى أو تقرأ لأول مرة!

• الفصل الرابع من كتاب «الاقتباس والاقتناس» تأليف جولى ساندروز ■

Adaptation and Appropriation,

Julie Sanders,

First published 2006 by Routledge,

270 Madisob Ave, New York, 10016

(The New critical Idiom)

All rights reserved

للنصوص المتكسبة وتلك المكتسبة. ولقد وفرت قرب الأمشاق الأسطورية للقارئ أو المشاهد سلسلة من النقط المرجعية المألوفة ومجموعة من التوقعات التي يستطيع الروائي أو الفنان أو المخرج أو المسرحي أو الموسيقار أو الشاعر أن يعتمد عليها كنوع من الاختزال المفيد في الوقت نفسه يستثمرها ويلويها ويعد تمكينها بطرق إبداعية جديدة وفي سياقات رنانة جديدة. وفي غالب الأحيان يؤثر على هذه الأعمال من إعادة الخلق، وذلك، وكما يلاحظ دى بليسيس تغيير قصة ما يشير إلى انشقاق عن الأعراف الاجتماعية إلى جانب الأشكال الفردية (١٩٨٥: ٢٠)، ولذلك ترانا ندخل في ميدان مفهوم معروف باسم «قصد المؤلف»، وهو عالم سمعت فكرة بارت حول القارئ كمبدع فعال للمعاني أن تتماشا، ومع ذلك يبدو ألا مفر منه في أية دراسة أصيلة للدوافع الداخلة في فن الاقتباس (باترسمون ١٩٨٧: ١٣٥ - ٤٦). وفي مثل هذه الأعمال من الاقتباس أو الاقتناس يكون النهى السياسى وحتى التراطو السياسى مطلوباً في الغالب الأعم من جانب القارئ أو المشاهد الذي يتلقى النص المصاغ من جديد أو الأداء أيضاً المعاد

الملف الثاني العاشر

قسم النوافذ

- كازانتراكيس رائد الرواية اليونانية الحديثة ..
- الروائية الألمانية جيزيلا السنر بركان تجديد عارم ثارثم خمد ..
- إتجاهات الرواية الأذربيجانية المعاصرة ..
- الرواية الكردية ..
- ملاحظات على الذاكرة التاريخية في الكتابة النسائية فاطمة المرئيس وخوسيفينا دي الديكوا نموذجاً ..

كازانتزاكيس رائد الرواية اليونانية الحديثة

أحمد عثمان

يضع كازانتزاكيس دارسه والمعجبين به في موقف الحيرة والمجزأ أحياناً، إذ من الصبر تتبع سيرة هذا الأديب الصلبي، ومن المحال تقصى كل ما أثارته أفعاله وأفكاره من عواصف وريود أفعال، ليس داخل اليونان فحسب بل في أرجاء الدنيا. ذلك أن كازانتزاكيس يد بحق أكثر أدباء اليونان في القرن العشرين شهرة خارج حدود وطنه. ولا يوجد في الألب اليوناني المعاصر من هو أكثر منه إثارة للجدل. وفي الوقت نفسه يد كازانتزاكيس أكثر الشخصيات الأدبية اليونانية معاناة ومأسوة. ويذكرنا أحياناً بهرقل بطل الأبطال الإغريق الذي سميت باسمه هيراكليون عاصمة كريت وسقط رأس كازانتزاكيس ومثواه الأخير أيضاً. وهو في أحيان أخرى يذكرنا بهرميوس سارق النار في الأساطير الإغريقية والذي عوقب أشد العقاب على جسارته وإقدامه على خدمة الإنسانية عندما سرى النار من وراء ظهر زيوس لصالح البشرية.

إحياء الأمة، والإصلاح اللغوي والأخلاقي، وإعادة صياغة الفكر اليوناني. يقول: "منذ صباي وشبابي البكر كان صراعي الأساسي الذي تتبع منه كل ألوان القصة والألم في الرقعة نفسه هو الصراع الداخلي الذي تتورجح في أعماقي بين الروح والجسد وهو صراع لا نهاية له ولا يعرف الرحمة". كان عطش كازانتزاكيس الروحي بلا حدود فلم يلقأ به ظمأ قط.

الرواية.. تمهيداً وإفاق.

إذا أشبه ما يكون بأحد كازانتزاكيس أبطال المأساة الإغريقية، فهو تراجيدى في تكوينه الشخصي بحق. كان شاعراً وناثراً، ومؤلفاً مسرحياً وروائياً وصحفيّاً وقيل كل شيء كان فيلسوفاً. إنه تلميذ نيتشه الذي أسهم إسهاماً فعالاً في إعادة صياغة القيم اليونانية القديمة في القرن العشرين. كان هدف كازانتزاكيس المتبجّد هو

مرارة الألم لأول مرة حيث اضطرت الأسرة للهجرة من كريت عام ١٨٨٩م عندما اندلعت فيها الثورة. ولقد لجأت أسرة كازانتزاكيس إلى بيرييه - الميناء الأثيني - حيث أضمت ستة أشهر وحتى هدأت الحال في كريت.

وبعد العودة إلى هيراكليون دخل كازانتزاكيس المدرسة لأول مرة عام ١٨٩٦م. ولكن حدثت اضطرابات أخرى واضطرت الأسرة لمغادرة كريت مرة أخرى إلى جزيرة ناكسوس هذه المرة.

هناك التحق كازانتزاكيس بالمدرسة الفرنسية التجارية لصاحبها تيمويس ستافوروس. وفي هذه المدرسة انتظم كازانتزاكيس في التعليم حتى عام ١٨٩٩م حيث تلقى دروسه الأولى في الفرنسية والإيطالية. وبعد ذلك عاد كازانتزاكيس مع الأسرة إلى كريت وأتم تعليمه في المدرسة الثانوية في هيراكليون عام ١٩٠٢م. وفي سبتمبر من العام نفسه وصل إلى أثينا والتحق بكلية الحقوق ليحصل على الليسانس عام ١٩٠٦م بتقدير ممتاز.

وفي عام التخرج هذا ١٩٠٦م، وفي سن الثالثة والعشرين يبدأ كازانتزاكيس دخول عالم الأدب والشهرة حيث نشر في مجلة بيناكرثيكي (جانيري) دراسة بعنوان "مرض العصر". ولكنه وقع هذا المقال باسم مستعار وغريب هو كارما نيرفامي Kar-ma Nirvame وفي العام نفسه يكتب مسرحيته الأولى. وفي خريف العام نفسه ينشر أول كتاب له وهو رواية حب شقية تحمل عنوان "نظرة وزنبقة" Opais Kai Krino ويهدي كازانتزاكيس هذه الرواية إلى جالاتيا أليكسيو التي سيقرؤها فيما بعد. وهذه الرواية أيضاً نشرت بالاسم المستعار سالف الذكر.

هذا كله حدث في عام واحد هو ١٩٠٦م وفي عام ١٩٠٧م يزايد نشاط كازانتزاكيس الأدبي. ففي مايو يتلقى شهادة تقدير لمسرحيته "شروق" من قبل المشرفين على إحدى المسابقات المسرحية. وفي يوليو تعرض هذه المسرحية على خشبة مسرح "أفينايون". وفي الوقت نفسه ينشر مقالات في

ومن ثم فإن حالته هي من أكثر الحالات تشويقاً وأهمية في الأدب اليوناني الحديث، حيث يجمع بين الباحث النظرية الفلاسفة من جهة والإبداع الفني والمعاناة الشخصية من جهة أخرى.

إن الموقع الفريد الذي يحتله كازانتزاكيس في الأدب اليوناني الحديث لا يضارعه في الأهمية بالنسبة لنا نحن أبناء العالم العربي إلا موقع كريت نفسها التي ينتمي إليها هذا الأديب. إذ ولد كازانتزاكيس لأسرة عريقة في الكفاح بمدينة هيراكليون عاصمة كريت أكبر الجزر اليونانية طراً، وأقصاها جنوباً وأكثرها اقتراباً من ساحل إفريقيا الشمالي أي العالم العربي هناك. ولهذه الجزيرة سمات خاصة وشخصية حضارية

متميزة، كانت لها علاقات حضارية ملموسة مع قدماء المصريين، حيث تم العثور على آثار مصرية قديمة بمختلف أنحاء من كفوسوس إلى فيستوس وجورثينا. وتحمل الحضارة المينوية بكريت - وهي الأقدم - بعض ملامح التأثير بالحضارة المصرية - الأكثر قدماً - في العمارة وفن الخزف والتحت والأساطير. ثم كانت الحضارة المينوية هي الأصل والنبوع الذي نشأت منه الحضارة الموكينية ببلاد الإغريق القارية. وظلت كريت تلعب هذا الدور عبر العصور مروراً بالعصر الهيليني والهيلينستي والروماني. وخضعت كريت للحكم العربي الإسلامي والمصري والعثماني. الجدير بالذكر أن لكل هذه العصور بقايا وآثار لا تزال موجودة في كريت. كما أن هذه الخاصية الحضارية لجزيرة كريت لعبت دوراً بارزاً في تكوين كازانتزاكيس الثقافي وفي أدبه ولاسيما رواياته التي تدور أحداثها في كريت.

وسنلقي الضوء على بعض لمحات من حياة نيكوس كازانتزاكيس (١٨٨٣م - ١٩٥٧م). كان والده يحمل اسم ميخائيلين (موشيل) وينعم بحياة أمرية مستقرة، يمتلك محلاً تجارياً وعقارات وكان له أخ أصغر هو جيورجيوس (جورج) ولكنه مات طفلاً رضيعاً. وفي سن السادسة عرف كازانتزاكيس

مباشرة لآزانيو، ويحصل كازانتزاكيس على مبلغ ألف دراهمة وهو مبلغ كبير آنذاك (أكثر قليلاً من أربعة دولارات الآن). وبعد وقت قصير تطبع هذه المسرحية وتوزع في الأسواق بتوقيع الاسم المستعار بتروم بسلوريتيس. وفي العام نفسه ١٩١٠م ينضم كازانتزاكيس إلى اللجنة التأسيسية التي أنشأت "الجمعية التربوية" بهدف تجديد نظام التربية والتعليم والدعوة لترسيخ اللغة العامية بدلاً من الفصحى المصطنعة.

كان كازانتزاكيس يعيش في منزله بحي باتيسيا في أثينا مع حبيبته جالاتيا أليكسيو دون أن يكون قد تزوجها بعد. كان يكسب لقمة العيش من الترجمة لأن والده حرمه من العرن المالئ عندما علم بأنه يعيش مع امرأة دون عقد زواج رسمي بينهما. وفي أكتوبر ١٩١١م تزوج الشبان في كريت عندما كانا يقضيان عطلة في الصيف المفضل لدى كازانتزاكيس وهي قرية كراسي Krasí. فهناك كان يقضي الصيف دوماً مع صحنه المقربة إلى قلبه، والتي ضمت كوستاس فارنايس وماركوس أفجيريوس وأيلي أليكسيو - الأخت الأصغر لجالاتيا - ولوفتيريس أليكسيو المعروف آنذاك شاصراً... ومن ١٩١١م - ١٩١٥م انهمك كازانتزاكيس في الترجمة لدار النشر فيكسبي. وفي عام ١٩١٤م نشر دراسة مطولة عن الفيلسوف الفرنسي برجسون في مجلة "الجمعية التربوية". ولما اندلعت الحرب البلقانية تطوع كازانتزاكيس للدفاع عن بلاده، ولكنه لم يذهب للجهة لأن فينيزيوس رئيس الوزراء المعروف عنه في مكتبه.

ينتمي كازانتزاكيس إذاً إلى النصف الأول من القرن العشرين، ومن المفيد أن تلقى نظرة على هذه الفترة لكي تتمكن من أن تضع مولفنا في مكانه الصحيح.

شاهد النقر الأول من القرن العشرين تطورات هائلة. واكبت حركة الأدب والشعر التطورات المماثلة في مجال السياسة، كما يلاحظ أنها تمتد إلى

جريدة "الأكربول" باسم مستعار هو أكريتاس. وفي أكتوبر يذهب إلى باريس بهدف مواصلة دراساته العليا. ومن هنا يرأس جريدة "نيون أسيتي". ويواصل نشر تقاريره الصحفية بها موقعة إما بأحد اسميه المستعارين سابق الذكر، أو بالحرف الأول من اسمه الشخصي (ن). وفي العام نفسه بينما كانت مجلة "بيناكريكي" تنشر الفصول الثلاثة لمسرحيته "حد الصيف"، كان ينظم مسرحية أخرى بعنوان "إلى متى؟"، واشترك بهاتين المسرحيتين في مسابقة نظمها جامعة أثينا. ويقوم كازانتزاكيس في باريس في الفترة من ١٩٠٧م - ١٩١٠م مع قضاء بعض الإجازات في كريت وروما. واستطاع أن ينهي رسالته للدكتوراه وأن يحصل عليها من كلية الحقوق جامعة أثينا وأن ينشرها عام ١٩٠٩م. كان موضوعها هو "فريدريك ديتش وفلسفة القانون". ومن الملاحظ أن كازانتزاكيس الذي كتب كل أعماله الأدبية باللهجة الكريتية العامية المفرطة في الشعبية استطاع أن يدبج رسالة الدكتوراه بلغة فصحى متقنة أقرب ما تكون إلى اللغة اليونانية القديمة. فقد كان هذا هو تقليد جامعة أثينا حتى وقت حصول كاتب هذه السطور على الدكتوراه منها عام ١٩٧٤م. وبعد ذلك تخلت الجامعة عن هذا التقليد.

وفي تلك الأثناء ينظم كازانتزاكيس مسرحية بعنوان "أرواح كسيرة" وينشرها باسم مستعار هو بتروم بسلوريتيس. ووضع مخططين لروايتين جديتين. ونشر مأساة من فصل واحد بعنوان "كوميديا" في مجلة "الأوراق الكريتية" (Kritike Stea) التي كانت تصدر في مسقط رأسه هيراكليون، ونشرت هذه المأساة بتوقيع مستعار هو بتروم بسلوريتيس. ونشر أيضاً دراسة بعنوان "أفلس العلم" في مجلة باناثينايا. وفي الوقت نفسه أنهى الصياغة الأولى لمسرحيته "العلم الكبير أو رئيس المال" (Protomastora) التي سيضع لها مانوليس كالوميريس الموسيقى فيما بعد. وتوزع هذه المسرحية (تحت عنوان "البركان Thyria") في

المتتالية والصراعات الطاحنة.

كان كافافيس في الواقع -بلغته الخاصة ورواه المميزة -ينتض كل النماذج التقليدية الموروثة في الشعر الغنائي اليوناني الحديث. كان يحاول أن يشق لنفسه طريقاً جديداً في عالم الغناء الشعري من حيث اللغة والتعقيدات والموضوعات. ومن ثم يمكن اعتبار كافافيس النموذج المصري لشعراء الإسكندرية القديمة ولا سيما كاليماخوس. كما أنه من المقطوع به أن كافافيس هو شاعر الحداثة الأول في الأدب اليوناني بالقرن العشرين. ولكنه شاعر ما بعد الذروة ورويته الكرونية ليست مستقبلية ولكنها تعبير عن الوعي بمآزق البشرية الذي لا مخرج منه. كافافيس هو ابن مدينة الإسكندرية وقد حرم من رؤية أفاق الريف اليوناني فانتقل على نفسه وكان هذا هو المآزق الحاد الذي لا خلاص منه، وقع فيه هو نفسه وصار ينظر للوجود من خلاله. يتفق كوستاس فارنايس (١٨٨٤م-١٩٧٤م) في كثير من النقاط مع سيكيليانوس، فهو مثله يسير على درب بالاماس ويدعو إلى النقاء اللغوي والعناية بالشكل الفني والاتجاه الديونيسي المغمع بالنضج المتدقق. ولكن فارنايس يختلف عن سيكيليانوس لأنه كان من عبدة التراث القديم في الشعر الغنائي، مما جعله يميل إلى الأساطير وينحرف إلى الأيديولوجية الشيوعية. وفي الواقع لم يصف فارنايس شيئاً إلى منجز بالاماس الباهر. وفي العقد الثاني من القرن العشرين بدأت موجة جديدة من الشعراء الثائرين على الجيل السابق. ومن أبرز الشعراء الجدد كوستاس كاريوناكيس (١٨٩٦م-١٩١٨م) والذي انتحر في بريفيزا ليهرب بذلك عنلياً عن روائه التي انتهى إليها في عمله الشعري. وهذا المآزق بلا مخرج -لم يكن شخصياً ولكنه مصير جيل يكمله غلبه اليأس والقنوط وتضخمت أمام أنظاره كل القيم الإنسانية بسقوط آسيا الصغرى وضيقاً من أيدي اليونان في الحرب العالمية الأولى. وحاول شعراء العقدين التاليين تجاوز هذا المآزق

خلفية عامة من الظواهر الأيديولوجية والاجتماعية الطارئة. إذ يمثل هذا العقد منعطفاً تاريخياً ونقطة انطلاقاً حقاً إنها تكمل ما أنجزه الأسلاف من الجيل السابق في القرن الفائت ولكنها في الوقت نفسه تتجاوز هذا المنجز. وهنا تشير إلى إشعار كوستيس بالاماس (١٨٥٩م-١٩٤٣م) وأسيكلوس سيكيليانوس (١٨٨٤م-١٩٥١م) وقسطنطين كافافيس (١٨٦٣م-١٩٣٣م) فهم يمثلون خير تمثيل العقد الأول من القرن العشرين. الأول أي بالاماس يترجم منجزات جيله ويحقق طموحاته وأمجاده الشخصية التي تصل إلى الذروة في هذا العقد أما الثاني وهو سيكيليانوس فقد كان يحاول بكل حماس الشباب أن يصل إلى ذروة النضج الشعري بحبكتة المثقفة. في حين كاد الثالث وهو كافافيس -الذي تمتع بحبكتة ومهارة فائقين -أن يفك عقدة هذا النضج الشعري ويخرج عن إطار الحبكة التقليدية.

كان سيكيليانوس أشاعر الفنان والدرامي يبحث عن هدوء النفس والطمأنينة الكامنة في روح الانسجام أو الهارموني الكرونية أو الكوزمولوجية. وعلى النقيض من ذلك كان كافافيس المنقسم على نفسه والمضطرب بين روحه الرقيقة وجسده الملتهب، والذي دبت فيه الشيخوخة وأصابه العطش. وعندما ينظم الشاعران في موضوع واحد تتجلى أوجه الاختلاف بينهما، فعندما يتحدثان مثلاً عن خيول أخيليس -بطل "الإلياذة" الهوميرية -يركز سيكيليانوس جل اهتمامه على أمجاد هذه الخيول التي أصبحت رمزاً للشباب والخلود. أما كافافيس فينصرف عن هذه الأمجاد ويتأمل القدر المتص للبرشر الفانين. وينسحب هذا التناقض بين الشاعرين إلى نظرة كل منهما للتاريخ ومفهومه للغنائية في الشعر بل وجود الشعر نفسه وأوزانه وتفعيلاته. إن رؤية كل منهما للفن مختلفة عن رؤية الآخر. كان كافافيس سكندرياً -أي شاعراً يونانياً في المهجر -ولم يك باستطاعته أن يجاري أترابه وأقرانه الأثينيين الذين اصطلوا بثار الحروب

لكي يشفى له القفرغ للكتابة. وفي عام ١٩١٥م استقر في وضع الخطط لتأليف أعمال أدبية جديدة. وفي عام ١٩١٦م وضع كالوميريس الموسيقى لمرحبة " رئيس المال " حيث قدمت على خشبة المسرح الشعبي Demotiko .

وفي عام ١٩١٧م تعرف كازانتزاكيس على شخصية غريبة الأطوار. إنه يورجوس (جورج) زورباس الذي حمل اسم اليكسي زوربا في رواية كازانتزاكيس المشهورة. ذهب الرجلان معاً إلى ماني (Mani) في كريت حيث كان كازانتزاكيس يخطط لاستغلال أحد مناجم الفحم الحجري اقتصادياً. ولكنه في النهاية ترك كل شيء وقرب نهاية العام ذهب إلى سويسرا وبالتحديد زيورخ التي منها انطلق سائحاً في أنحاء أوروبا كلها.

وتثير رحلات كازانتزاكيس بعض التصاولات بين الدارسين حول حالته المالية. معظم كتاب سيرته يقولون إنه كان فقيراً، ولكن ماذا يعنون بكلمة "فقير" وكيف غلب نفقات الدل والترحال في أنحاء العالم ؟ تلك أسئلة لا نعرف لها إجابات قاطعة. على أية حال قد كان كازانتزاكيس ممن يستطيعون أن يضبطوا متطلباتهم ويختاروا احتياجاتهم الحياتية إلى أقل القليل. كان يعرف كيف يدبر أمور حياته دون أن يأتي ذلك على حساب إبداعاته. يحكى مثلاً أنه كان يتجول في أنحاء سويسرا في ضيافة القنصل اليوناني في جنيف. وفي معظم جولاته كان يكفى في بعض الأحيان بالخبز واللبن طعاماً لأيام كثيرة. أما رحلاته داخل اليونان مع سيكيليانوس فقد كان الأخير هو الذي يتحمل النفقات. وفي أثناء رحلاته الأوروبية كان يرسل التقارير الصحفية إلى الجرائد اليومية والمجلات الأثينية فوفر ذلك له بعض المال.

ولما عاد إلى اليونان عام ١٩١٩م عينه فينيزيوس رئيس الوزراء مديراً عاماً لوزارة الإغاثة. وذهب إلى القوقاز مبعوثاً رسمياً للإشراف على إعادة المهجرين من اليونان هناك. إذ كانوا قد رحلوا إلى

القتال الذي صار يعرف باسم المعركة الكاريونكية. ولقد فعلوا ذلك برعى حبنا وبغير وعى أحياناً، ولا يعني هذا فقط أنهم بالضرورة قد نجحوا في مساعدتهم. ومن الشعراء الذين ظهروا آنذاك نذكر بانيس ريبسوس المولود عام ١٩٠٩م والذي مات في أواخر القرن العشرين. أما يورجوس سيغيرس (١٩٠٠م-١٩٧١م) فقد استطاع بدراوته المنشورة فيما بين ١٩٣٠م-١٩٤٠م أن يبعث التراث الإغريقي القديم للحياة وأن يربطه بالتأثير الحديث في أوروبا الغربية. ثم جاء أوديسيوس اليتيس المولود عام ١٩١١م بنجمة جديدة في الشعر الغنائي عميقة الأغوار متجاوزاً حدود الواقعية إلى ماوراءها. يقول اليتيس عام ١٩٤٥م :- "لقد نبذنا الكثير، والتصفنا بالجواهر لا الشكل والمظهر، ووصفنا يونانيين سعيين إلى موأمة أماننا الفنية مع حاجتنا اليومية ونباهتنا القرائية". ولقد كللت جهود هذا الجيل - بين ١٩٣٠م و ١٩٤٥م - بالنجاح إذ أحدثوا تغييرات جذرية في الشعر اليوناني. ومن الآن فصاعداً أصبحت الأبواب مفتوحة على مصراعها لتحقيق انتصارات وأمجاد جديدة. هكذا دخلت اليونان الحرب المالية الثانية وهي مسلحة بسلاح الشعر المتطور. فما دور كازانتزاكيس الروائي والشاعر في كل ذلك؟ تعود علاقة كازانتزاكيس بسيكيليانوس إلى عام ١٩١٤م، حين تعرفا على بعضهما البعض لأول مرة وارتبطا منذئذ برابط الصداقة المتين. ولدة عام كامل بدأ الصديقان رحلات منتظمة في أنحاء اليونان بداية بزيارة الجبل المقدس أثلوس أو (أجيراوروس) حيث يقيم الرهبان في أديرة تملأ كافة دول العالم تقريباً، وهو مكان حرم على النساء دخوله. ولقد أمضى الصديقان هناك أربعين يوماً. وكان الهدف من رحلاتهما كما يقول كازانتزاكيس: "أن يكشفنا ضمير الأرض ونبض العرق، اللذين يتنمnan إليهما". وفي الوقت نفسه بدأ كازانتزاكيس يفكر في وسيلة تؤمن له لقمة العيش ومتطلبات الحياة الضرورية

وضع السطور الأولى في رائحته "طقوس الزهد" (Asketiki) وقضى عام ١٩١٣م بأكمله ونصف العام التالي في أوروبا متخذاً من ألمانيا القاعدة والمنطلق لرحلاته هنا وهناك. وفي أثناء كل ذلك لم يتوقف فيضانه الإبداع.

أنهى كازانتزاكيس الصياغة الجديدة لمأساة "بوذا" في فبراير ١٩٢٤م وشرع يجمع المادة العلمية اللازمة لدراسة شخصية القديس فرانسيسكو وأفاد منها فيما بعد في أعماله الإبداعية. وفي أواسط عام ١٩٢٤م ذهب إلى أثينا وتعرف على هيليني سامير التي ستكون زوجته الثانية فيما بعد. ولم يكن قد انفصل بعد عن جالاتيا وزوجته الأولى. بل ذهب معها إلى كريت وهناك انكب على كتابة صله "المأدبة" وهو عنوان يتكررا بمحاورة أفلاطون (٤٢٩-٣٤٧ ق.م) التي تحمل العنوان نفسه وصل أثينايرس (حول عام ٢٠٠م) من نورقراطيس (كوم جعيفه بالبحيرة بمصر، قرب إيناي البارود) والذي يخلع عنوان "مأدبة الحكماء". بيد أن "مأدبة" كازانتزاكيس لم تصل إلينا ولا تزال في عداد الأخبار المفقودة. على أية حال يقال كذلك إن كازانتزاكيس حينئذ بدأ أيضاً في نظم رائحته الأشهر وهي ملحمة "الأوديسية". ومن الجدير بالذكر أن "عوليس" (أوديسوس) رواية جيمس جويس الأيرلندي ظهرت أول مرة في باريس ١٩٢٢م. وهي رواية ملحمة لا تشك أن كازانتزاكيس قد اطلع عليها ونسج على منوالها. وفي رواية "عوليس" نجد تيليامخوس ممثلاً في شخصية ستيفن أما أوديسوس فهو بلوم عند جويس أما بنيلوبي فتحمل اسم موالى. وتداول الأحداث في دبلن في يوم واحد من يونيو ١٩٠٤م.

في خريف عام ١٩٢٥م ذهب كازانتزاكيس إلى روسيا مراسلاً لصحيفة "الكلمة الحرة" Elevtheros Logos التي أفرحت له مكاناً رحباً لنشر انطباعاته عن الرحلة، وأقام كازانتزاكيس في روسيا حتى نهاية شهر يناير ١٩٢٦م وعندما عاد إلى أثينا أتم طلاقه من جالاتيا بعد أن كانت قد طلبت ذلك عام

روسيا ولكنهم بعد ثورة ١٩١٧م البلشفية طلبوا العودة إلى بلادهم. واستمرت رحلة كازانتزاكيس في القوقاز ستة أشهر ذهب بعدها إلى باريس فيلتقى ليرنيزيلوس. وفي وقت لاحق ذهب إلى مقدونيا وطراقيا حيث أشرف على تولين ١٥٠٠٠ من اللاجئين.

وامتثال كازانتزاكيس من الوزارة عام ١٩١٠م بعد هزيمة ليرنيزيلوس في الانتخابات. وذهب في رحلة إلى باريس وبرلين بعد أن انتهى في كريت من صياغة المأساة الشعرية "هرقل" المأخوذة من الأساطير الإغريقية. علماً بأن هرقل هو الذي سميت باسمه مدينة هيراكليون (هرقليون) مسقط رأس كازانتزاكيس. وظل يتجول في مدن ألمانيا من ديسمبر ١٩١٠م حتى فبراير ١٩١١م. ولما عاد انكب على المسرحية التي بدأ نظمها وهي "المسيح". وفي تلك الأثناء لم يتوقف عن التجوال في رحلات بكالة أرجاء اليونان نفسها.

وفي عام ١٩١١م وقع كازانتزاكيس عقداً مع الناشر ديونراكوس لتأليف سلسلة من الكتب التاريخية لطلاب المدارس ثم ذهب إلى بلجراد وفيينا. وفي العام نفسه نشر مأساة "أوديسوس" في مجلة "الحياة الجديدة" (Nea Zoe) التي تصدر في الإسكندرية بمصر. وأوديسوس هو بطل الملحمة الهومرية "الأوديسية" والتي سيلظم كازانتزاكيس ملحمة عصرية على منوالها.

وولعت مأساة آسيا الصغرى عندما كان كازانتزاكيس لا يزال يتجول في مدن ألمانيا. هزته اللامعة هزاً عنيفاً مثله مثل أي مواطن يوناني آنذاك. وفي الوقت نفسه وفي أعقاب الحرب المالية الأولى هبت روح الشمال بالثورة البلشفية والحرية في أكتوبر ١٩١٧م. صندوق بدأ كازانتزاكيس يظهر ملامح التأثر بنيتشه وبدأ شعوره الاشتراكي الديمقراطي يطفو على السطح وشرع يتعلم الروسية ومزق مخطوط مأساته الشعرية "بوذا" (ثلاثة آلاف بيت) ليهدم نظمها في ثوب جديد وروح مستحدثة. وفي نهاية العام نفسه

"الجمع" غير قانوني فاستجوبوا فيه كازانتزاكيس. وعاد كازانتزاكيس إلى الاتحاد السوفيتي في إبريل ١٩٢٨م وهناك انخرط في نشاط ثقافي مكثف. إذ كتب سيناريو فيلمين سينمائيين ونشر عدة مقالات في جريدة البرافدا. وأدخل تعديلات كثيرة على رثاعه "طوقس الزهد" حيث أضاف الفصل الأخير المقسم ببعض الرؤى الحميمة وأدخل تجديدات في صياغة العمل برمته. جال كازانتزاكيس وصال في أنحاء روسيا مع صديقه بانايوت استراتي الذي نشر مقالاً عن كازانتزاكيس في الصحيفة الفرنسية لوموند.

وفي العام نفسه نشرت كازانتزاكيس ثلاثة كتب في أثينا هي: مأساة "أوديسوس" و"المسيح" وكتاب من أدب الرحلات وهو: "ماذا رأيت في روسيا". وتستمر جولات كازانتزاكيس في الاتحاد السوفيتي حتى إبريل ١٩١٩م. ومن هناك سافر إلى برلين. وفي نهاية العام يمر بفرنسا حيث بدأ يكتب باللغة الفرنسية محاولاً أن يثقل نفسه طريقاً نحو الشهرة في أوروبا. وفي بدايات عام ١٩٢٠م يعاد عرض مسرحيته "رئيس العمال" وفي الوقت الذي كان فيه كازانتزاكيس بفرنسا يحاول إعادة صياغة "الأوديسية" وإثراءها. وفي الوقت نفسه أيضاً كان كازانتزاكيس يضع التسميات الأخيرة على كتاب "تاريخ الأدب الروسي" الذي يطبع في جزأين وتنتشر دار النشر إليفثروذاكي عام ١٩٣٠م. وفي العام نفسه أيضاً بدأت السلطات القضائية في الإعداد لتوجيه تهمة الإلحاد إلى كازانتزاكيس والمطالبة بتغريمه من اليونان بسبب آرائه المنشورة في كتاب "طوقس الزهد". وبالعمل تحدد تاريخ الجلسة وهو ١٠ يونيو ١٩٢٠م ولكنها أُلغيت في النهاية. وقضى كازانتزاكيس صيف ١٩٢٠م في نوعية (Nikaia) بأسيا الصغرى حيث وضع حوالي ١٠ كتب للأطفال. وفي الخريف عاد إلى اليونان واستقر في جزيرته المفضلة إيجينا. وفي صيف ١٩٢١م ذهب كازانتزاكيس إلى فرنسا حيث كان يتعاون مع بريغلاك في وضع قاموس

١٩٢٥م. ثم قام برحلته إلى فلسطين وقيصر صبحية هيليني ساميو ونشر تقريره عن هذه الرحلات في الجريدة سالفة الذكر. وبعد فترة إقامة في أثينا يذهب إلى إسبانيا وروما حيث التقى بموسوليني. وفي ديسمبر ١٩٢٦م ينشر بمجلة "النهضة" Anagenesi مقرة من ملحمته "الأوديسية". وفي عام ١٩٢٧م يزور مصر وسيناء ثم إيطاليا وينشر انطباعاته عن هذه الرحلات في جريدة "الصحافة الحرة" Eleuthero Type وبعد ذلك يستقر بعض الوقت في الجزيرة المفضلة وهي إيجينا بالخليج الماروني وهناك يكرس نفسه ووقته للكتابة.

كان عام ١٩٢٧م خصباً بالنسبة لكازانتزاكيس فقد نشر رثاعه "طوقس الزهد" بمجلة "النهضة" وتقوم المجلة نفسها بنشر مأساته "فوكاس نيكوفوروس" Phokas Nikophoros في كتاب مستقل. في سبتمبر من العام نفسه ينتهي كازانتزاكيس من الصياغة الأولى لرثاعه الأشهر ملحمة "الأوديسية" وقد كتب عن هذا الحدث في مذكراته قائلاً: "أوديسية" عمل مكثف ورفيع، لم أحصل في حياتي قط بمثل هذا الإيقاع. لقد انتهت الأوديسية".

وأسهم كازانتزاكيس في تحرير بعض مواد موسوعة إليفثروذاكي وكان يحاول في الوقت نفسه نشر انطباعاته عن رحلاته المختلفة في كتاب. ففي عام ١٩٢٧م نشر الجزء الأول من رحلاته تحت عنوان "مسافر". إذ نشرت هذا الجزء إحدى دور النشر اليونانية بمدينة الإسكندرية المصرية، وضم رحلاته في إسبانيا وإيطاليا ومصر وسيناء. وفي أكتوبر ١٩٢٧م يذهب كازانتزاكيس في زيارة إلى الاتحاد السوفيتي استجابة لدعوة رسمية من الحكومة الشيوعية. وأقام هناك حتى بدايات عام ١٩٢٨م حين عاد إلى أثينا مصطحباً معه المؤلف اليوناني - السوفيتي بانايوت استراتي. ولقد اشتركا معاً في ندوة بمسرح الهمبرا فكانت هذه الندوة أن تنتهي بنتيجة وخيمة الومواق على كازانتزاكيس. حيث إن رجال القضاء والشرطة اعتبروا هذا

وينشر كازانتزاكيس بالفرنسية رواية "حديقة الصخر" Brachokepos عام ١٩٣٦م، وكذا روايته الأخرى بعنوان "أبي" وهي التي ستُنشر فيما بعد باليونان بعنوان "القطبان ميخائيل". وفي العام نفسه ينشر قصائد كثيرة من أشعاره ويترجم مسرحية بيرانديللو "الليلة نرتجل" فيعرضها المسرح القومي في أثينا. وينشر كازانتزاكيس في ترجمة رائعة عملاق الأدب الألماني جوته أي "فاوست". ويقضي شهرين في إسبانيا التي مزقتها الحرب الأهلية وينشر انطباعاته عن هذه الرحلة في جريدة "كل يوم" Kathemerini.

وفي عام ١٩٣٧م يشرع في الصياغة السادسة "للأوديسية" وينشر في الجريدة السابقة ما أنجزه من ترجمة "فاوست". وينشر جزءاً آخر من سلسلة "مسافر" تحت عنوان "إسبانيا" تقدم صورة حية لمشاهداته عن الحرب الأهلية هناك. وفي السنة نفسها ينتهي من نظم مأساة بعنوان "النحلة" وتُنشر "توندرا رامبا" بالإسبانية. وفي عام ١٩٣٨م يفرغ تماماً من "الأوديسية" فتُنشر في ديسمبر من العام نفسه. وفي أثناء الشهر نفسه يخرج للثور جزء آخر من سلسلة "مسافر" تحت عنوان "اليابان والصين". في عام ١٩٣٩م تطبع "النحلة" وتُنشر طبعة ثانية لـ"فوكاس نيكوفوروس" وتترجم إلى الهولندية رواية "حديقة الصخر". وينظم كازانتزاكيس مأساة "يوليانوس" ويسافر إلى إنجلترا في الفترة التي شاهدها اندلاع الحرب بينها وبين إحدى الدول. وفي ديسمبر ١٩٣٩م يعود كازانتزاكيس إلى أثينا وفي الشهر الأولي من عام ١٩٤٠م ينشر جزءاً آخر من سلسلة "مسافر" عن إنجلترا. ولم يكف كازانتزاكيس عن الكتابة الصحفية التي تناولت أطرافاً من سيرته الذاتية التي لم يوفقها أحياناً وأحياناً أخرى وقها بأسماء مستعارة.

أمضى كازانتزاكيس عام ١٩٤١م في إيجينا أثناء الحرب العالمية الثانية منهكاً في كتاباته. عندئذ انتهى من نظم مأساة "يانج تشي" وهي إعادة صياغة للمسرحية سالفة الذكر بعنوان "بوذا". وفي

فرنسي - يوناني بطلب من إحدى دور النشر. وفي إحدى المجلات الفرنسية ينشر كازانتزاكيس ترجمة مسرحية نشرت في العام نفسه باللغة الهولندية وتحمل عنوان "توندرا رامبا" Tonda Rampa وفي عام ١٩٣٧م انشغل كازانتزاكيس بكتابة سيناريوهات لأفلام سينمائية ثم تر النور قط. وأتم كازانتزاكيس الصياغة الثالثة لرائعته الأشهر ملحمة "الأوديسية". حيث أعطاها الشكل النهائي، وكانت مخطوطة ضخمة جداً يقع في ١٩٨٤ صفحة. وفي عام ١٩٣٧م شرع كازانتزاكيس في ترجمة "الكوميديا الإلهية" (Divina Commedia) لدانتي الليجيزي. وقد أنجز كازانتزاكيس الصياغة الأولى لهذه الترجمة في ٥ يوماً فقط. ومن المعروف أن الأستاذ حسن عثمان قد ترجم هذا العمل الضخم إلى اللغة العربية بعد أن أنفق فيه عشرين عاماً والجدير بالذكر أن كازانتزاكيس قام في العام نفسه بزيارة إسبانيا، حيث طاف بأنحاء هذه البلاد من أقصاها إلى أقصاها. ويزداد حماس كازانتزاكيس في الكتابة والتأليف فيعود إلى مكانه المفضل باليونان أي جزيرة إيجينا وذلك في عام ١٩٣٣م. وانكب يكتب ويكتب. وكان مما يكتب تقارير صحفية وأشعاراً طويلة أسماها "الأغاني" (Canto) وأهداها إلى شخصيات تاريخية وأدبية. وفي العام نفسه أنجز ترجمة "الكوميديا الإلهية" في صياغتها النهائية. وفي عام ١٩٣٤م انشغل كازانتزاكيس بكتابة بعض الكتب أندرسية والأشعار وكذلك بطبع "الكوميديا الإلهية" بينما نشرت الطبعة الثانية لترجمة مسرحية "توندرا رومبا" في فرنسا.

ويقضي كازانتزاكيس النصف الأول من عام ١٩٣٥م في الشرق الأقصى، ويقضي النصف الثاني في إيجينا، حيث بدأ الاستعداد لبناء بيت خاص له في هذه القيمة المحيية إلى نفسه من أرض اليونان. وفي الوقت نفسه أتم الصياغة الخامسة "للأوديسية" كما نشر انطباعاته عن رحلته إلى الشرق الأقصى في جريدة "الأكروبول".

الثانية.

ولبعض الوقت بنفس كازانتزاكيس في الحياة الميسامية، فيؤسس عام ١٩٤٤م الاتحاد العالمي الاشتراكي، وفي الوقت نفسه ينشر مسرحيته "بروميثيوس سارق النار" في مجلة "اليونان الأدبية" (Kallitechnike Hellada). وفي مارس ١٩٤٥م يشرح نفسه لعضوية الأكاديمية ولا يحصل عليها. ثم يقوم برحلة ذات طابع رسمي إلى كريت بصحبة الأستاذ الجامعي كاكريزي ميعوفين من قبل الحكومة لكتابة تقرير عن جرائم الحرب الوحشية والبربرية التي ارتكبتها النازيون هناك. وفي نوفمبر من العام نفسه يتزوج كازانتزاكيس من هيليني سامير رسمياً. وفي الشهر نفسه يعين وزيراً للدولة في حكومة سوفولي وتنتشر مسرحية "يوليانوس" وتنتشر أيضاً طبعة أخرى من رائعته "طقوس الزهد".

وفي يناير ١٩٤٦م يستقيل كازانتزاكيس من الوزارة ويرحل إلى جزيرة أيجينا، بينما كان المسرح القومي يعرض له مسرحية "كابود يسترياس" بطل ثورة الاستقلال اليونانية ١٨٢١. وترشحه جمعية الأدباء اليونان - التي يرأسها - لجائزة نوبل جنبا إلى جنب مع صديقه سيكيليانوس. وفي صيف ١٩٤٥م يسافر كازانتزاكيس إلى إنجلترا، ثم يلي دعوة من الحكومة الفرنسية لزيارة باريس. وفي الوقت نفسه كانت روايته "زوربا" توزع في الأسواق باليونان، كما كان المؤلف نفسه قد ترجمها إلى اللغة الفرنسية. وكذلك طبعت روايته المسرحية "كابود يسترياس" في كتاب بعد عرضها على خيبة المسرح القومي. ترجمت "زوربا" عام ١٩٤٧م إلى اللغة السويدية وفي العام نفسه عين كازانتزاكيس مستشاراً ثقافياً باليونيسكو، وأقام في باريس حيث كانت تنتشر روايته "زوربا". واستمر كازانتزاكيس عام ١٩٤٨م باليونيسكو وشرع يترجم بنفسه أصحاله الأدبية إلى اللغة الفرنسية. بيد أنه لم يلبث طويلاً حتى استقال من اليونيسكو ليحضر من البيروقراطية

الوقت نفسه بعيد صياغة ترجمته "للكوميديا الإلهية". ويشرع في وضع الصياغة الأولى لإحدى روايته وهي رواية "اليكسي زوربا" وهي الرواية التي تحولت إلى فيلم سينمائي شهير فيما بعد بعنوان "زوربا اليوناني" (Zorba The Greek). وكان عام ١٩٤٧م عام القراءات الحاسمة بالنسبة لكازانتزاكيس، إذ انزعج كازانتزاكيس غاية الانزعاج تحت وطأة ما شاهده من معاناة اليونان واليونانيين في ظروف الاحتلال وبعد مقابلة له مع الأستاذ الجامعي الأشهر كاكريزي قرر تغيير مساره الأدبي. لقد اقتنع بأن الظروف الراهنة آنذاك تتطلب ما هو أكثر من الانغماس في الكتابة الأدبية ونشر أفكاره الخاصة وانطباعاته عن الرحلات وأعماله الصحفية المختلفة. ويبدو أن مقابله مع هذا الأستاذ الجامعي الراسخ في تحقيق التصور عن الإغريقية القديمة قد تركت أثراً لا ينمحى في شخصية كازانتزاكيس. لقد أصبح يرى أن أكبر خدمة يمكن أن يقدمها لوطنه الذي يرزح تحت نير الاحتلال هو أن يسهر ليل نهار لإتمام ترجمة أمينة ودقيقة وفي أسلوب أدبي مستساغ لكل من ملحمتي هوميروس شاعر الخلود "الإلياذة" و"الأوديسة". لقد رأى كازانتزاكيس أن ترجمة هاتين الملحمتين الخالدين يمكن أن تضع الأساس المثلث للنهضة اليونانية المرتقبة بعد التخلص من الاحتلال الكريه. وبالفعل أتم كازانتزاكيس الصياغة الأولى للترجمة "الإلياذة" في أكتوبر من العام نفسه. وفي هذه الأثناء شرع كازانتزاكيس في التخطيط لكتابة مذكرات المصيح "وهو المؤلف الذي سيحمل فيما بعد عنوان "الابنلاء الأخير" (Telefaios Peirasmos). وجدير بالذكر أن هذا العمل أعد للعرض المسرحي على خشبة المسرح القومي في أثينا عام ٢٠٠٤. في عام ١٩٤٣م ينتهي كازانتزاكيس من نظم "يانج تسي" و"زوربا" ويأهب لترجمة ملحمة هوميروس "الأوديسة". ثم يمكث على تجويد ثلاثية "بروميثيوس". وفي عام ١٩٤٤م تقرر اليونان من الاحتلال الألماني بنهاية الحرب العالمية

كان انتزاكيس وكأنه هزم المرض فيعود إلى أنتيب ويعاود الكتابة بشراهة. عندئذ نشرت الترجمة السويدية لرامته "طقوس الزهد" ويصدر المؤلف نفسه الترجمة السويدية قائلاً:-

"إن هذا العمل هو البذرة التي بزغ منها وترعرع كل عمل إبداعي سطرته بعد ذلك. فكل ما كتبت بعد ذلك هو تعليق أو نوع من ضرب الأمثلة (كتبتها بالفرنسية (Illustration) لما ورد في هذا العمل "طقوس الزهد".

وفي أنتيب قدم له المخرج العالمي داسان سيناريو فيلم "المسيح يصلب من جديد" والذي خطط له أن تصور كل مشاهد في كريت. وفي الوقت نفسه طبع "الإلياذة" الهومرية. بترجمة كان انتزاكيس وكاكريزي. وفي عام ١٩٥٦م شرع كان انتزاكيس في صياغة ترجمة "الأوديسة" الهومرية. وفي العام نفسه يوجد في عمله "إشارة إلى الجريكو" ولكن ستار النهاية ظهر في الأفق رغم أن كان انتزاكيس لم يتوان في عمله الإبداعي حتى اللحظة الأخيرة.

وفي عام ١٩٥٧م وفي خضم الطبقات المتزايدة وفيض الترجمات واللقاءات الصحفية وغيرها قبل كان انتزاكيس دعوة لزيارة الصين الشعبية. وقبل ذلك كان عليه أن يحضر حفلًا كبيرًا أقامته دار النشر الفرنسية بلون بمناسبة طبع الأعمال الكاملة لكان انتزاكيس بالفرنسية. كان مخططًا للرحلة الصينية أن تكون طويلة ومكثفة ومليئة ببرامج الاحتفالات والتكريمات. وفي ١١ يوليو كان مخططًا أن يعود عن طريق اليابان. وكان على كان انتزاكيس أن يأخذ مسلاً وقائياً وبعد أن أخذه في ذراعه الأيمن تحول جرح التطعيم إلى غرغرينة وهو في الطائرة. أمرعوا بنقله إلى مستشفى في كوبنهاجن ولكن حالته ازدادت سوءاً. نقلوه إلى فرايبورج وأظهر بعض التحسن وهناك الناس على انتصاره الثاني على الموت. بيد أنه بعد شهرين وبالتحديد في ١٦ أكتوبر ١٩٥٧م مات كان انتزاكيس. قيل إن أنطونزا أسويو قد داهمت

السائدة في هذه المنظمة الدولية. ويذهب ليستقر في أنتيب وهناك أنجز مأساة "سودوما وجومورا" (Sodoma Kai Gomorra) وهما الدينتان اللتان خسفا بهما تحت البحر الميت بسبب ما حل بهما من هساد -وكذا روايته "المسيح يصلب من جديد". وفي عام ١٩٤٩م ينشر رواية "الأخوة الأعداء" التي أنجزت حينئذ، ومسرحية "كريستوفر كولومبوس" و"قنصلين باليولوجوس" وفي العام نفسه ينتهي من وضع خطة رواية "عيطان ميخائيل" ويشرع في وضع الصياغة الثانية لها. وتبث في إذاعة ستوكهولم بالسويد مأساة "كيسوس" وتنتشر الترجمة السويدية لرواية "المسيح يصلب من جديد".

ويبدأ كان انتزاكيس في صياغة "الابتلاء الأخير" حيث لا ينتهي منها إلا عام ١٩٥١م. وترجم راعته "طقوس الزهد" إلى الفرنسية.

وبعد عام ١٩٥٢م عام النجاح الدولي والظهرة العالمية بالنسبة لكان انتزاكيس ولكنه أيضاً عام التدهور الصحي؛ حيث بدأ يعاني من بعض أمراض الحساسية والغدد. على أية حال فمن الآن فصاعداً تصعب صياغة متابعة طبع ونشر أعمال كان انتزاكيس خارج اليونان. حتى هو نفسه لم يستطع الاستجابة للناشرين الذين انهلوا عليه من كل حذب وصوب. وفي عام ١٩٥٣م سقط كان انتزاكيس فريسة للمرض الثقيل وأدخل إحدى المستشفيات في باريس. وانتهت هذه الأزمة المرضية بأن فقد نور عينه اليمنى.

وما أن يغادر كان انتزاكيس المستشفى حتى يستعيد حماسه وروحه المعنوية العالية، ويذهب للاستقرار في أنتيب لكي يواصل الكتابة هناك. ويشرع في تأليف "الفتير إلى الله" وتنتشر الطبعة الأولى لرواية "عيطان ميخائيل" باليونان. وفي فرنسا تحصل رواية "زوربا" على جائزة أحسن رواية أجنبية. وبدأت تطرح باليونان فكرة طبع "الأعمال الكاملة" لكان انتزاكيس.

وبعد زيارة لفرايبورج عام ١٩٥٥م بدأ

منازع. كانت رواياته أضحى ما تكون بقسم الجبال الثلجية، تبدو للعيان من كل مكان مغطاة بطبقة ثلجية ناصعة صيفاً وشتاءً، ترون إليها كل الأبصار. والقلعة فقط هم القادرون على الوصول إليها. لا يعني ذلك أن كازانتزاكيس كان يعيش في قمة عاجية بعيداً عن جمهوره، فهو بالقلم يكتب لهذا الجمهور من عامة الناس وللأجيال القادمة. كانت عيناه تبصران هذه الأجيال القادمة إلى متولد يوماً ما وعندئذ سيسترد اليونانيون وعيهم بماضيهم الحريق وملائهم الخالدة وسيستزعون حريتهم المفقودة بأيديهم وبكتفهم.

وليس صدفة في إطار هذه الرؤية أن وجه كازانتزاكيس جزءاً كبيراً من جهده لترجمة روائع الأدب الإغريقي القديم إلى اللغة اليونانية العامة المعاصرة في أسلوب سلس وممتصغ. ولا يقل أهمية عن ذلك ما بذله من جهد في ترجمة روائع الأدب العالمي إلى اليونانية، فترجم روائع دانتي الليجيري وبراندوتل من الأدب الإيطالي وجوته من الأدب الألماني، وقدم لليونانيين تاريخاً للأدب الروسي، وهكذا مع بقية الآداب العالمية التي اطلع عليها.

ونحن نرى أن جهود كازانتزاكيس في مجال الترجمة إضافة إلى سلسلة "مساfer" التي سجل فيها رحلاته في أنحاء الدنيا محاولة جادة منه للتزول عن عليائه وآفاقه المحلقة في الفكر الفلسفي إلى عالم الجمهور البسيط. عندما وضع رائحته "طقوس الزهد" تشع أنه في أعماقه كان يتوق إلى أن يظل محلقاً في سماء هذا العمل الفلسفي الذي كان يمتنى الانشغال به ويأمله طوال العمر. ولكن حسه الوطني واتجاهه القومي وضعاه له منهجاً آخر. إذ كان يعرف أن الناس باليونان آنذاك تحتاج إلى إصعاد وتطوير وإصلاح تربوي حتى يمكن الوصول في النهاية إلى تلك الأجيال المرتقة والتي يمكن أن تفهم حين يحلق في سماء الفكر والنظريات. ومن غير كازانتزاكيس مستطیع أن يضع هذه الخطوة التي تمهد الأرض لتلك الأجيال

ولم يستطع جسده المنهك أن يقاوم فاستسلم لقاهر الأحياء جميعاً. وهكذا ودع كازانتزاكيس الدنيا في قمة ازدهاره ونشاطه، وترك خلفه تراثاً ضخماً. ومن العسير الذي يقترب من المحال أن يتمكن المرء من متابعة كازانتزاكيس طوال رحلة العطاء. بل من الصعب تصور كيف كان يعمل وكيف كان يقضي يومه وكيف تسمى له أن يقضي بهذا الإنتاج الإبداعي الغزير.

وبالطبع ليس بالمستطاع أن نصل إلى تقييم شامل لكافة عمله في هذا النطاق المتاح لنا هنا، إنه مؤلف عملاق لم يترك مجالاً من مجالات فنون القول والكتابة دون أن يغزوه ويحقق فيه الانتصارات. بل إن انتصاراته في فنون الأدب جميعاً تتميز بالقوة نفسها والمثانة والفرارة الفائتقين، وبالزخم الإبداعي والتدفق الملهم، لقد حفر اسمه في عالم النثر والشعر ممّا، وفي الرواية القصصية والمسرحية والتفيلية، في الشعر الملحمي والشعر الغنائي، والمقالة الصحفية والبحث العلمي وأدب الرحلات.

لقد نجح في كل الاتجاهات ولكنه في الشعر مثلاً لا يقارن بمعاصريه الأفاضل. كان الشعر اليوناني المعاصر لكازانتزاكيس قد بلغ شأواً شامخاً على أيدي بالاماس وسيكليانوس وفارناتيس وريشوس وسيفيريس وإيليتيس. ولكن هذا التطور في الشعر اليوناني المعاصر لم يحط كازانتزاكيس به دراية وممارسة ولم يعاً هو نفسه بمجاراته أو منافسته، لقد وضع أنموذجاً آخر نصب عينيه مَثَلاً في ايسخولوس وسرفوكليس ويوربيديس وهو ينظم مسرحياته الشعرية حتى أنه كان يستخدم أوزان التراجيديا الإغريقية القديمة. أما عند نظمه للمحتمة الرائعة "أوديسة" وأغانيه (Canto) فقد اتخذ من هوميروس أنموذجاً.

وقبل كازانتزاكيس الشيء نفسه في كتاباته النثرية. ففي رواياته القصصية اتبع أسلوباً منفرداً يضعه على القمة الروائية اليونانية الحديثة والمعاصرة بلا

بين الشرق والغرب، أعماله كلها مفعمة بالإنسانية، ولكن هناك نزعة دفيئة للتشاؤم تصل أحياناً إلى حد العدمية. ومع ذلك فإن النقش الذي وضع على قبره يقول: "لا أخاف شيئاً لا أمل في شيء إني حر".

وهي مسحة رواقية أسامها الزهد. ونعتقد أن هذه هي بذرة أروع ما سطر وأحب ما كتب إلى نفسه ونص "طقوس الزهد"، فهو نص فلسفي شعري مكتف بحسب تراث امبيدوكليس ولوكريتيوس ومينيكاً ويضع الأساس الفكري لكل أعمال كازانتزاكيس الأخرى. وتتجلى هذه النزعة الفلسفية في رائعته الأخرى "الأوديسية" تلك الملحمة الشعرية الفلسفية التي تصف الرحلة الروحية للمؤلف في هذه الحياة. ومن ثم يمكن اعتبارها ملحمة الهللية المعاصرة. كما يمكن اعتبار كازانتزاكيس نفسه أكثر أدياء اليونان تعبيراً عن آلام وآمال الشعب اليوناني في القرن العشرين ورائداً من رواد التنوير، إنه سارق النار المسافر في عالم الخلود. ■

القادمة؟ وذلك من الخطأ اعتبار سلسلة كتاباته في أدب الرحلات مجرد انطباعات شخصية. إنها في الواقع تقدم صورة تحليلية لمختلف شعوب الأرض. وكأن كازانتزاكيس يقول لمواطنيه: "انظروا كيف تعيش الشعوب الأخرى انظروا كيف تقدم هذا الشعب أو ذاك في مدة قصيرة، بينما نحن - اليونانيون - لا نزال غارقين في عبادة الماضي الحاملة. بل إننا لا نستوعب استيعاباً فعالاً وإيجابياً أمجاد ماضينا العريق نفسه".

وجدير بالذكر أن هذه الصيحة يمكن أن نطلقها بدورنا ونحن نناطلب أبناء الوطن العربي الكبير. كانت الأهداف الرصودة والتي وضعها كازانتزاكيس نصب عينيه ثلاثة هي :-

- التنهضة والتنوير.
- إحياء التراث الإغريقي العريق.
- الاتصال بعصر العلم والتطور.

كانت عيناه على المستقبل قبل الحاضر. تجول ذاكرته في الماضي الإغريقي العريق وعقله يعمل في إطار عصر العلم الحديث والتجزؤ الأوروبي الغربي أما رؤيته العامة للإنسانية وعالمية ولا تفرق

الروائية الألمانية جيزيلا إلسنر Gisela Elsner بركان تجديد عارم ثار ثم خمد

مصطفى ماهر

لم يكن في مكدورن وأنا أجول جولات جديدة في ربوع الأدب الألماني الذي عاصريته وتبعته نشوؤه وارتقاءه منذ منتصف القرن العشرين، قارئاً مستمتعاً ودارساً ناكثاً ومترجماً، أن أظلل عن جيزيلا إلسنر التي حصلت في عام ١٩٦٤ على جائزة "فورمنتور" Formentor لتتويجاً لروايتها الأقزام العالقة التي خلقت نبي منذ ظهورها بتقنياتها الراهضة المستهجنة الصاخرة، وتعاملها الثائر العارم الخلاع مع التداخل بين الأماسة والملهاة، فمكثت على ترجمتها، وبقيت بها إلى النشر فظهرت في عام ١٩٦٩. وركبت الصعب وعانت من التحدي الدائم، ولم تتراجع، ولم تخف نواتها النفسية المتزايدة. وفي وقت ما في أثناء ألامها قبيل وفاتها فاجأتني برسول يلغني بشوقها إلى رؤية الكتاب في طبعته العربية، فأعطيتها آخر نسخة عندي مزودة على سبيل الإهداء بكلمات تقدير صادق، ودعاء صادق أيضاً؛ فلما لقيناه بعد ذلك صور لي فرحتها بعبور الكتاب البحر المتوسط، واجتيازه حاجزاً آخر من حواجز التعدد اللغوي، ما ظهر منها وما بطن؛ وقد تحدثت للترجمات بعد صدور الرواية في عام ١٩٦٤ تبعداً لافتاً للتفرغ الزاد في العشر سنوات الأولى عن عشر ترجمات إلى لغات مختلفة.

عليها ما جرى على كل مدن ألمانيا ومحافظاتها إبان النازية التي أحكمت قبضتها الدكتاتورية الشمولية رسمياً منذ عام ١٩٣٣ على مصائر الناس والأشياء، وارتبط اسم نورنبرج بـ"قانون نورنبرج" العنصري للحفاظ على نقاء الدم الآري، ثم بعد هزيمة ١٩٤٥ بـ"محاكمات مجرمي الحرب".

جيزيلا إلسنر في ٢ مايو ١٩٣٧ -

ولدت

قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية

بنحو عامين - في أسرة ميسورة من

الشريحة البرجوازية المالية المرموقة، في مدينة

نورنبرج Nurnberg المرموقة منذ القدم بالنشاط

التجاري والصناعي والعلمي والثقافي، وجرى

- تريبول Triboll قصة حياة شخص غريب الأطوار (بالاشتراك مع كلاوس رولر Klaus Roehler)، ١٩٥٦
 - الأقزام العملاقة، التي أبت أن تسميها (رواية) وأسمتها (مشاركة) ١٩٦٤
 - الذرية (رواية؟)، ١٩٦٨
 - ممنوع اللبس (رواية؟)، ١٩٧٠
 - السيد لايزلهامر ومحاولات أخرى لقهر الواقع (رواية؟)، ١٩٧٣
 - الفوز بالنقطة (رواية؟)، ١٩٧٧
 - اخفيا المئات (رواية؟)، ١٩٨٠
 - اجتباب (رواية؟)، ١٩٨٢
 - الترويض (رواية؟)، ١٩٨٤
 - البيضة التي جاءت بلا قشرة (رواية؟)، ١٩٨٧
 - موسم سلام (نص أوبرالي بموسيقا كريستوف هيرتزوج)، ١٩٨٨
 - دوائر الخطر (رواية؟)، ١٩٨٨
 - إنذار بغارة جوية (رواية؟)، ١٩٨٩
 - زنايبير في الجليد (رواية؟) (بالاشتراك مع كلاوس رولر Klaus Roehler)، ٢٠٠١
 - أوتو المساهم الكبير (رواية؟)، ٢٠٠٨
- البيانات**
- شدت الأدبية الشابة اهتمام الأديباء والنقاد إلى عبقريتها المتفجرة عندما بدأت تشارك في لقاءات الجماعة ٤٧ في عام ١٩٦٢ حيث طالعت صفحات من باكورة أعمالها، مشاركة (رواية) الأقزام العملاقة، التي أبت أن تسميها "رواية" Roman وصنفتها على أنها "مشاركة" Ein Beitrag، فأعتمدتها صفة "الجماعة ٤٧ (Die Gruppe 47)"، واستحوكت وهي في الخامسة والعشرين من عمرها

وتدرجت جيزيلا إلسنر في التعليم المدرسي والجامعي الرصين في أعوام الحرب والتهرب الزهية التي تجرعت مرارتها بين خوف من الموت وتوقع في المخاي، وعناء في الأسرة المعزقة وفي المجتمع المشتت الحائر بين تضارب القيم والحياة بأى ثمن؛ ثم نلقاها بعد ذلك وقد بلغت العشرين من عمرها تدرس الفلسفة والأدب الألماني وعلوم مسرح في ألمانيا والنمسا، وتمارس الإبداع الأدبي، وتنتقل في رحلات طويلة إلى بلاد الجوار الأوربي، فتقيم نحو عامين في روما، ونحو ستة أعوام في لندن ثم تقضى سنوات في باريس ونيويورك. أما في ألمانيا فقد أقامت حيناً في فرانكفورت على الماين وفي هامبورج وفي مونشن München (ميونخ) التي كانت فيها عندما أنهت حياتها في ١٣ مايو من عام ١٩٩٢. وعلى الرغم من ثورتها على كل موروث تقليدي وهجومها على كل ما تعلق بأهذاب البديل البرجوازي الكاذب المهن، وصل بها إلى حد التحزب لاشتراكية ألمانيا الشرقية المرفوضة في ألمانيا الغربية، ثم تعرضها لهجوم من الجانبين، الشيوعي والليبرالي، فقد تزوجت على الطريقة التقليدية في عام ١٩٥٨ الكاتب الألماني كلاوس رولر Klaus Roehler وأنجبت ابنتها أوسكار Oskar، ثم رفضت المنظومة الأسرية، ولم تتردد عن الطلاق وترك الابن ولما يكمل عامه الثالث في عام ١٩٦٠. وعاشت في علمها النائم على الأب والزوج وكل ما يمت إلى السلطة والتفاني بصلة، ومارست حياتها ككاتبة ثائرة دائماً، مقعدة لا تأبه بمنع بعض كتبها وبخاصة "ممنوع اللبس" Berührungsverbot. وما زالت تسبح ضد التيارات التقليدية، وتتشبث بابتكاراتها هي، حتى تملكها إحباط مدمر بلغ مداه في نهاية اندفعت إليها اندفاعاً في ١٣ مايو ١٩٩٢.

ومن المفيد أن تلقى نظرة إلى قائمة أعمالها مرتبة بحسب تواريخ صدورها:

والاحتلال وتصفية الحسابات وتحويل ألمانيا إلى بلد زراعية (خطة هنري مورجتاو)، وتعرضها لهزيمة إقتلاع الماضي النازي من صدور القلوب النازيين، ومحنة السموت على المدنيين والانتهازيين، واضطرابها في مرحلة ما بعد الحرب إلى لجرار ما سبق لها ازدرائه في مرحلة الاستبداد السابقة من خراب شمل الملايين من البشر، أفراداً وجماعات، وشمل الربط واليابس، والحضارة والعمران، والمصانع والناجم، وأصاب الثقافة، ومن القلوب والعقول وبذل الأمل إلى بأس وقلب الموازين، وأمتحن اللسان والكلام وزيف اللغة فاستحال التواصل على مستوى الأسرة والأمة واهتزت المنظومة الأخلاقية الموروثة أشد الاهتزاز، وترشق الناس، سفاراً وكباراً، مظلومين وظالمين، بالاتهام والمسئولية. واللافت للنظر أن أجهزة الحكم النازي وآلياته استخدمت الخوف والتشويش الإعلامي والتهاويل للإنتاجات والترويج لعظمة عنصرية (ألمانيا فوق الكل) والتهاويل بجارات رنانة فيما لم وإن يتحقق، والتهاويل من الظائع، وامتداح سحق المعارضة، وتجرير الرأي الآخر، واستغلت تربية الألمان التقليدية على الواجب والنظام والدقة والاقتصاد والطاعة وتصديق القادة، وميراث العصور الزاهرة، واستثمرت الاختراعات العلمية والتقنية، واللب بالأعصاب والمشاعر، ورفض المستحيل، والقبول بالاضحيات الهائلة... وظلت عبارة "النصر النهائي" تتردد رغم قرايد النازحين والأسرى والمرضى والشوحيين والمشردين والضائعين وانهاير مقومات الحياة.

ونلاحظ أن بصيصاً من نور الحرية الخافت اختلج في ألمانيا المقهورة بين عهدين غامضين - عهد انتهى دون أن تزول مقوماته وآثاره، وعهد لم تتضح بعد سماته وقدراته - وأنه شجع أفراداً من أصحاب الرأي المخاضلين من قبيل من عرفوا

منحة وأثارت من الإعجاب في ألمانيا وخارجها، ثم جائزة مرموقة، فأنطلقت أي أنطلاق حتى قاربت أعمالها العشرين عملاً، وأقرب الظن أن الأجيال المتتالية ستجد أن آفاق الثورة على الأشكال والضامين التقليدية البالية، وأبواب التجديد اللغوي والفكري الجريء التي فتحتها جزيلا إلسر لا تزال تفرى المجددين، بعد أن مر على ظهور الأتزام العالقة ما يقرب من نصف قرن، انتفضت إبانها الصدمات والتحديات على ثقافات مختلفة، في ربوع المعمورة، فُرض عليها التناثر وظلت توافقه إلى عبور الأزمان، وإلى التألف والتكامل، وصعود الطريق إلى ملتقى الثقافة الإنسانية الرقيقة.

الجماعة ٤٧

ولقد ذكرت الجماعة ٤٧ عابراً، وهي الجماعة الأدبية الألمانية التي حركت المياه الراكنة في الإبداع الأدبي بعد الحرب المالية الثانية، ومهدت لنشأة حياة ثقافية جديدة واسعة ومتنوعة أشبه بالطرفة. وهي جذيرة بأن تعرف قصتها، أو بأن نستعيد ما كتبه عنها في إطار مشروعى الثقافى فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين فى مصر لـد جسور استقبال إبداعات الأدب الألماني. وكان من البديهي أن أكتب مراً عن المجموعة ٤٧ ومن كونها ومن أفادوا منها ومن شقوا طرقهم مستقلين عنها^(١).

الصفر... تصوراً وإرادة^(٢)

واهتمت على نحو خاص بذلك الأدب الألماني المستقر الذى نشأ من الصفر. والصفر مصطلح يدل فى دراساتنا لأدب إلسر ومعاييرها على خلاصة تصور عام وشامل لأحوال ألمانيا فى وقت معين ومكان معين بعد انهيار الرايخ الثالث وقبولها الهزيمة والاستسلام بلا قيد ولا شرط فى عام ١٩٤٥ ومواجهتها خطط التقسيم والتقطيع

عام ١٩٤٩ إلى دولتين — شرقية ارتبطت بالعالم الاشتراكي الشيوعي (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) وغربية (جمهورية ألمانيا الاتحادية) ارتبطت بالعالم الغربي الأوروبي الأمريكي، نمت الجماعة ٤٧ على أرض ألمانيا الغربية وتزايد أعضاؤها وتأكّد نجاح تنوعها الثمر، وطالعتنا شخصيات صنعت الأدب الألماني الجديد، نذكر منها إلهه آيشنجر، إنجبرج باخمان، فالتر بنس، هاينريش بل، إرنست شنايل، زيجفريد لينتس، أوفه بونترن، هانس ماجنوس إيتسنبرجر، جوتتر جراس، مارتين فالزر، جيزيلا إلسر. وأنشأت الجماعة في عام ١٩٥٠ "جائزة الجماعة ٤٧" التي تبين الشواهد أنها كانت تمنح لمن تتأكّد جدارتهم بها، ويصح أن نضيف أن هاينريش بل وجوتتر جراس حصلوا بعد ذلك على جائزة نوبل.

ومن نافذة القول إن نذكر أن جماعات أدبية أخرى نشأت في البلاد الناطقة بالألمانية، وأن سويسرا برزت على الساحة، وأن النساء شاركن بإسهامات قيمة في التخطيط والتنظير والإبداع، وأن الخريطة السياسية تغيرت، وأن الغرب تسمك بأيديولوجياته، وأن القضايا البناء والإصلاح وإعادة البناء امتزجت بقضايا الهوية والقيم والمعتقدات.

المنطلقات

وفي مقدورنا أن نستحضر في أذهاننا منطلقات جيزيلا إلسر على المستويات المختلفة:

المستوى الفردي

المستوى النفسي

المستوى الأمرى

المستوى الفلسفي

المستوى اللغوى

المستوى الدينى

بالإنجليكتوالين die Intellektuellen منذ أواخر القرن التاسع عشر في الحضارة الغربية، على عبور فجوة الاستسلام الصامت لسلطات الاحتلال في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وقد وافقت سلطة الاحتلال الأمريكية في عام ١٩٤٥ على صدور جريدة باللغة الألمانية ("الصحيفة الجديدة") في ميونخ، ثم وافقت سلطة الاحتلال الفرنسية على صدور جريدة باللغة الألمانية. ثم تعددت الصحف والمجلات، وظهرت فيها أسماء مثل إيريش كيمستر وألفريد دولين وهانس بيشكه ويواخيم موراس. كانت هذه الصحف والمجلات تعنى بالمسياسة والثقافة وبالأدب وبخاصة العالمى، ثم ظهرت طبقات شعبية من الروايات المائية المترجمة تشبه ملحق المجلات أو كتب الجيب.

وحدث في عام ١٩٤٦ أن أصدر ألفريد أندرش Al-fred Andersch وهانس فيرنر ريشتر Hans Werner Richter مجلة "النداء" Der Ruf التي تجاوزت القدر المسموح به من الحرية، فأوقفها السلطات الأمريكية. وانضم عدد من الكتّاب والصحفيين إلى ألفريد أندرش وهانس فيرنر ريشتر وفكر المجتمعون في إصدار مجلة بديلة باسم "المقرب"، ولكنهم علموا مسبقاً أنها ستوقف. فقررت الجماعة، التي تسمت نسبة إلى عام ٤٧ باسم Die Gruppe 47 = "الجماعة ٤٧" أن تعقد اجتماعاً موسماً كل عام يطالع فيه الأدباء ما يشفون من أدب، ويوجه إليهم النقد مباشرة ما يعينهم من ملاحظات نقدية لا يكون على الأديب أن يرد عليها، فالمهم أن يتاح لكل مبدع أن يكون نفسه وأن يحقق إرادته في حرية، وأن يتاح للساحة الثقافية أن تستمر المنطلقات المختلفة التي كانت في إطار اختلافها على ما يبدو تتفق على الانطلاق من "الصفحة المرفوضة" وتتساءل: كيف حدث ما حدث؟ وهل يمكن أن يتكرر؟

وفي الأعوام التالية، حتى قيل أن تنشق ألمانيا في

الرواية الموروثة، وقطعت التسلسل السردى،
وبالفت فى الاهتمام بالجزئيات على حساب الكليات
والمصوميات، وتركزت الأشخاص تظهر وتتوارى
على سجيبتها، وتصدت البعد عن فرض هدف أو
تخطيط مسبق لموضوع، كما نأت بنفسها عن التحكم
فى الحدث وفى إحدائى الزمان والمكان، وألقت
المستوية على القارئ. لا يكاد يربط شتات القطع
العشر أو الشرائع العشر المكونة للكتاب إلا مفهوم
أقزام صالحة علينا أن نقبل التحدى، وأن نرى رأينا
فى القراءة، وأن يكون لنا تصورنا وقرارنا،
هل هم أقزام لهم كيان صلاق، أم أقزام يظنون
أنفسهم صالحة، أم شخوص لا تُمكنها أدوات
الإدراك المشكوك فيها من وضع ذواتها فى موضع
أو مواضع بين القزمية والمملكة، فظلت تتأرجح
بين الجد والهزل. ولا تهتم جيزيلا إلسنر بالبحث
عن الأسباب والمسببات إلا فى نطاق ضيق، وللانداد
والدارس أن يجرب سبل المنطق، حتى التقليدية
منها، وأن يقارن المعقول واللامعقول، وقد يقتنع
بأنها تشك فى الترتيبة الأخلاقية تحت الظروف
المقربة المهيمنة.

ويتكون لدينا من الدلائل والإشارات ما يسمح لنا،
بناءً على المفاهيم التقليدية، باعتبارهم أفراداً من
شريحة برجوازية مخططة سخيفة، يسمونهم
بالألمانية "شميسر" Spieser، تركزت فيهم سمات
الكذب، والادعاء، والراء، والزيف الأخلاقى،
والتظاهر برفعة هي التذنى، وبذكا هو الحماقة،
فلا يفهم المطلق الصغير البريء من كلام الكبار
وأفعالهم شيئاً، فما يقرؤنه معكوس غامض، وما
يفعلونه لا يمت إلى الجد بصلة بل يدعو إلى الضحك
والسخرة. وهكذا وضعت الكاتبة على كاهل لورنار
لاينلاين، وهو طفل لم يدخل المدرسة بعد عبء
الكلام، وهو على أية حال ساذج على الفطرة، لم
يتحمل بأوزار فعل مستهجن، ولم تتم قوليته، ولم
تمتلى ذاكرته الناشئة بمقاييس ومعايير وتعرفات

المستوى السياسى

المستوى الاجتماعى

المستوى الثقافى

المستوى الفنى

المستوى الإبداعى.

فهى على هذه المستويات كلها تقف موقف الرفض
والاستنكار والاستهجان والتعرية والانتهام؛ كل ما
تدركه الحراس لا معقول وسخيف وثافه وزائف؛
الأسرة ملكة وضائعة؛ المجتمع الذى خربته النازية
مجتمع هزيل وزائف ومتظاهر تحكمه أحط شرائع
البرجوازية السفلى، فهو يتكون من مخمورين لا
يشبعون، وحمقى لا يفهمهم عقل، ولا تعبر عنهم
لغة.

تقنية الصياغة الفنية

وتقنية الصياغة الفنية التى تصطنعها جيزيلا إلسنر
بناءً على خبراتها الشخصية فى استنطاق شرائع
الواقع تنطلق أساساً من رفضها هذا الواقع ورفضها
مواقف فاعليه الذين قبلوا المعايير ليضيعوا معالم
جرائمهم، ويلبسوا الحق بالباطل ويشيروا
الغموض. كأنها تقنية مأساة معكوسة أصبحت
أقرب ما تكون إلى الكوميديا، أو تقنية كوميديا
مقلوبة أقرب ما تكون إلى المأساة، وهى ما يعرف
بالجروديسك grotesk أو التفتيد الهزلى،
الكاريكاتورى. وأدوات الإدراك من حواس
وعقل وتصورات تضطرب أشد الاضطراب
لغياب الأسماء أو انتباسها أو خروجها عن المألوف،
ولتداخل المنظورات وارتباك ما لتلقاه أدوات
الإدراك فى وقت واحد من مصادر مختلفة، وعدم
التمرس على الفكر المنهجي وترتيب الأمور بحسب
الأهمية، وبحسب اتجاه ثابت، مما يؤدي إلى
تكرار سخيف.

حطمت جيزيلا إلسنر طبقاً لتطلعاتها الأدبية شكل

وتحديدات جبرية وأسماء وتوصيفات، فهو على سجيته، يتحرك بحسب اختياراته وهي تتبع ما يجتنب حوامه ولا يحدث به ألماً عضوياً مباشراً، ثم الأرقام التي وصل فيها بجوهره الذاتية إلى رقم عشرة وفقر بحاجة للاستزادة لمعرفة الاتجاهات والألوان والأشكال والحركات ودلالاتها. وعندما حقق إلى رجل وامرأة في وضع جديد عليه، أممك أبوه الثاني رأسه ووجه نظره إلى بعيد حتى لا يسجل في ذاكرته حركة أو وضعاً أو سلوكاً.

بناء الكتاب

كتاب (٣) الأقزام المعالقة الطويل يتكون شكلاً من عشر قطع، لا هي فصول ولا هي أبواب، صحيح أن لها عناوين، ولكنها عناوين لا تسهل تصنيفها بل تصعبه. هي شرائح لا ترتبط، كما ذكرنا، برابط سرد تقليدي متصل. العناوين هي: الوجبة، المعالي، الزرار، الموكب، الأغنام، المجدفون، النزلاء، الثامن، العرس.

تبدأ القطعة الأولى (الوجبة) بالطلق لوتار Lotnar الذي يصف بكلمات غثة تمكس الملل والضحالة والتفاهة ما يراه ويعانيه من سلوك الرجل الأكلو المسخيف الذي يسميه أباه، وميظهر له فيما بعد أب آخر، سابق، أب مات ودفن.

وأسخف ما يتصف به هذا الأب البدين الذي لا يستطيع ضم فخذيه المسبين والذي يلمص كرشه الضخم بالمائدة هو النهم، فهو، على الرغم من تأكيد أنه ليس أكلو، يلتهم كميات مضاعفة، يلوكمها في صمت ويطم. ثم إنه يسلك سلوكاً منفراً في التجشؤ والنحكة وتسليك ما بين أسنانه، ومصارينه تحدث قرقرة مزعجة. والولد أو الابن الصغير على عكس الأب. الولد الصغير التحيف المصوص، الذي لا ينال إلا أقل القليل من الطعام، أم نحيلة شاحبة، "لويزه" عديمة امرأة لا حول لها ولا قوة، لم يتزوجها الأب الثاني بعد،

وهي مهمومة دائماً براحته، أي بالمطبخ وشغل البيت، والأرجح أن قدرتها على الفهم محدودة، مثل هذا الرجل، وأنها منسقة في وسط الأحداث، والصبي لا يفهم ردود أفعالها، هل تضحك أم تبكي. كان الأب الأول مجرد مدرس، بينما الأب الثاني مدرس أول. والولد ينظر إلى الخارج، إلى المدرسة دونه، من خلال نافذة، فيدرك أشتاتاً تختلف عما يراه الناظر الواقف على مستواها، هكذا لا يمكن تحديد كنه الأشياء والأشخاص ووجودهم، فتلك ظواهر تختلف كل الاختلاف، والأب الثاني يذهب يوم الأحد مع الولد والأم إلى المقابر حيث مدفن الأب الأول. والجيران يعرفون أن الأب الثاني لم يتزوج هذه الأملة بعد. ومن أسرار العلاقات بين الناس ما كان سبباً في الحرج أو الخجل، ولكن الحرب غيرت أنماط المعاشرة. ويسمع الولد جاراً معوفاً يخطب بعكازه ويصرخ راجعاً في الهدوء. ثم يتغير المنظر، إلى الخروج لزيارة المقابر، هناك من يتزهرون ويتغير بالذهاب إلى مطعم، لأن الأكل في البيت حرق، والجرسونات لا يستطيعون خدمة الزبائن لأنهم لم يتوقعوا العدد الهائل حول الموائد في حديقة الفندق، فالطباخ مرتبك، والزبائن مرتبكون، أما الشرقة فيها من يأكلون على راحتهم ويلقون الفتات، ويدور الحديث حول المدرس والمدرس الأول، ربما في زمن آخر، فقد يكون المدرس هو الأب الأول. في اليوم التالي تأتي الجدة بينما يكون المدرس الأول في المدرسة، والأم تعد للرجل اللحم الذي يريد نيقاً، ويدور حديث بين الأم والجدة، تأتي فيه كلمات العريس وهو الذي يجري ورائي. والخلاصة أن الأم طاهية ملعرة.

ولنا أن نشارك الصبي محنته ونوسع الدائرة لتشمل المجتمع الألماني في أثناء الحرب وبعدها، وظواهر الجوع والنهم والكذب. وتتمدد معالجة موضوع رفض الأبناء للآباء تارة باعتبارهم مسئولين عن

ويشتركون في معاناة الانتظار الذي يختلف طوله، ويشتركون في معاناة أمراض بعضها يؤثر فصول الطفل وأمه تنضم من الحلقة، وهو يعدُّ الناس ويحاول التوصل إلى احتمالات قرابة بين الجالسين على الأريكة. وهناك فوق الأريكة لوحة تتداخل عناصرها في إدراكه مع عناصر أخرى، وينشغل بما فيها من خراف. وهناك صخب من الكلاب

التي يخرج إليها الدكتور ليلدلهما فقلبه على الأرض. وهناك في المبنى تلميذ يتدرب على عزف الموسيقى. وفي وسط هذه البلبلة وهذا التشتت تدخل الممرضة لوتار وأمه للكشف. ثم الدكتور تتبعته منه رائحة كريهة، والولد يرى زور الدكتور وأحباله الصوتية، في البداية لا يكتشف الطبيب شيئاً ثم توحي إليه كلمة بأن الولد يعاني من دودة شريطية. ويستمتع الطبيب باستطراداته في شرح الدودة الشريطية وأنواعها، وما يحدث لو يصاب بها كلب صيد، أو قطة، لو كان ابنه كلب صيد، أو لو كان قطة، ويراز المريض هو الحاسم، والملاجع إما الامتناع عن الأكل وإما أكل أطعمة لا تحبها الدودة الشريطية، والمهمة أن يخرج رأس الدودة وإلا تكونت منه دودة جديدة.

شر البلية ما يضحك؟ وبخاصة البلية المركبة والمتعمدة عن خبث أو حق. تبدأ البلية بالولد الضائع؛ وتمر بالمرأة الثائرة التي ترضى الرجل الثاقف فطمعه لحما شبه نكبي لكي يتزوجها؛ الضحية المباشرة هي الطفل الذي يصاب والرجل والمرأة يتراشقان بالمسؤولية ويوشكان ترك الولد الهزيل يواجه مصيره؛ المرأة تتبغ غريزتها وخوفها فتقرر الذهاب إلى الطبيب. الطريق الذي يؤدي إلى الطبيب محفوف ببراز الكلاب، والطبيب تهمة الكلاب في المقام الأول؛ وهو عاجز عن التواصل بلغة مفهومة، فهو يخطئ التوضيح بالتضليل؛ والولد لا يعرف كيف يدرك وكيف يصنف وكيف يستنتج. عندما تضعف المسؤولية على هذا النحو تحيق

الحرب وما قبلها وما بعدها، وتارة باعتبارهم حمقى يستحقون الاحتقار بل والقتل على نحو ما نرى في رواية "المستبدون" لإلفريده بيليك التي ترجمتها وقدمتها لها بدراسة ضافية في سلسلة ألجوازل، الصادرة عن هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٧.

لا يزال الطفل لوتار Lothar هو المتكلم في القطعة الثانية وعنوانها (المائل) والمائل في لغة الأطباء هو مَنْ في جوفه كائن متطفل. بينما الأب الثاني والأم في حالة شجار وتبادل الاتهام يبدو أنها انتشرت في الأمر الألمانية وفي المجتمع الألماني بعد الحرب وبخاصة الشريحة الدنيا من البرجوازية. الرجل البدين لا يأكل اللحم إلا شبه نيئ، واللحم النيئ يضر الولد الصغير النحيف. والأم ترى أن اللحم الذي يريده المدرس الأول شبه نيئ هو المشكلة، مشكلة من نوع "متصنغر الشرر" وهو يهتم الجزار القريب لأنه مسطأ ابنه في الامتحان، والأم لا تستطيع الذهاب إلى الجزار البعيد، فالولد نحيف، سافه رقيقة كالإصبع، ولا يتحمل المشي المرفق، وهي تصور أن الولد أصيب بالدودة الشريطية. والولد يجلس جلسته المملة ويفطر إلى المدرسة من تحته، وهي التي يعمل فيها أبوه الثاني. وتخرج الأم مع الولد مصممة على الذهاب إلى الطبيب الدكتور تراوتيرت. ويجسم الطريق إلى الطبيب صورة من تتابع العراقيل وعلى رأسها كلاب الطبيب الأربعة، والوضوح بعيد المثال وسط الزحام وكثرة اللافطات، ثم تظهر معالم العيادة عندما تقع العين على أربع كومات من براز الكلاب، كلاب الدكتور الناحية. وفي العيادة حجرة للكلاب، والمريض يحضرون معهم هدايا للكلاب ملفوفة في ورق عليه بقع دم، والمجلات عليها صور للكلاب، ثم هناك مشاجب عليها معاطف المرضى، يصعب على الطفل نسبتها إلى أصحابها، والمريض تقلب عليهم البلامة،

الرجل صاحب الأمر والتهى فى قضية الزرار .
ويمكننا أن نقول بلنقنا إن الطفل أدرك فى حجرة
الدراسة أن التلاميذ مهوونون تشبههم المدرسة على
الخنوع والانصياع للسلطة . ولنا أن نوسع
الدائرة لتشمل دور المدرسة السياسى فى تأسيس
النظام الدكتاتورى وتثبيت أركانه . وينادى السيد
بأدرس الأول على التلاميذ بأسماء عجيبة متضاربة
الدلالة مما يسيط للثام عن أن الظلم يبدأ بخروج
الإنسان إلى الدنيا محملاً بمكونات لغوية تقرر
نفسها على القائل والمستمع ، على الكاتب والقارئ ،
لا يتحرر منها الإنسان بسهولة . وأصبح معروفاً
للمختصين وغير المختصين أن اللغة يمكن
استخدامها فى الدعاية والسياسة للتضليل والتزييف
وطبع الشخصية وبخاصة فى مراحل الطفولة
والمراقة باتجاهات سياسية ودينية واجتماعية
تستغلها النظم الاستبدادية . ولنا أن نوسع الدائرة
ونذكر ما تتضمن عليه الأسماء الأعلام من
مضامين يفرضها الأهل ، الأب أو الأم ، أو
تفرضها الشريحة المجتمعية أو الطموحات السياسية
والدينية . وما يقال عن الأسماء الأعلام يقال عن
المنظومة اللغوية وما تتيحه لأصحاب اللوايا السنية
من الميث بالمشاعر والأفكار والآراء . ولقد كان
للمدرسة والمدرسين فى الحقبة النازية دور أساسى
فى إحداث هذه التغييرات . ولهذا ركز دعاة التجديد
الألمان بعد الحرب على البدء بظيفة اللغة وإعادة
النظر فى الفردات والجمال والنصوص ودلالاتها .
يتغير موضع الطفل لوتار Lothar قليلاً فلا يكون
البادى بالكلام فى القطعة الرابعة وعنوانها
(المركب) ، وإن ظل ، على الرغم من تأخير
ظهوره ، التكلم الرئيسى . ولكن جملة البداية "كل
إنسان فى حيناً يعرف السيد كيك" يمكن أن تدل
على أن كلام لوتار يعبر عن أهل الحى كلهم أو
جلمهم . ثم يعود على أية حال إلى الكلام على
طريقته بعد ظهور السيد كيك وتداخله فى المركب .

بالإيرباء أنكى الكوارث . ليست المشكلة مشكلة
تضليل طفل أو رجل أو امرأة أو أسرة أو مجتمع أو
أمة ، بل كل هؤلاء ، ومعهم الإنسانية كافة .
نتبع الطفل لوتار Lothar فى القطعة الثالثة
وعنوانها (الزرار) وهو دائم المعاناة والاضطراب
حوال الأب الذى ليس أباه والذى يستبد بالمرأة التى
هى أمه التى يحولها ، وهو البدين النهم التافه ، أن
يستغل ضعفها وأن يحيرها . بعد ملقوس قعوده
المغتر إلى المائدة يستمرل الأعبى تصيد العيوب
وأفعال الشجار والتأنيب والتجهيل لضمان القهر
والاستبداد ، وهى ألعيب لها تقنيات واستراتيجيات
وتكتيكات ، يذل بها الدكتاتور الأفراد والشعوب
وتمارسها الدولة المستبدة المجنونة والإدارة النخرفة
والسياسة المزيفة . هنا تطالنا صورتها المنزلية: تبدأ
اللعبة بزرار ، يحوله الحاكم المطلق إلى شىء
هائل ، فيجعل الحبة قبة ، ويفتح فى مستنصر
الشرر حتى تستمر أسنة اللهب . اكتشف السيد
المدرس الأول وهو يتأهب للذهاب فى موعده
الدقيق إلى المدرسة أن زرار قميصه مقطوع ،
وخوف المرأة من أن تخطى فى خياطته ، فاستماتت
بالجارة التى لم تهمل بالتلميح إلى عجزها المخزى ،
وسم بدنها وفتح مرارتها . وتدور حكاية الزرار
المقطوع دورات لا تنتهى ، فيأخذها السيد المدرس
الأول إلى الفصل ويفرضها على العملية التعليمية .
ولما كان السيد المدرس الأول قد نسى الشنطة فى
أثناء المعمة فقد حملها إليه لوتار ، الذى وجد نفسه
يشاهد الدرس من منظور مختلف ، أوسع مما أتبع
من النافذة . السيد المدرس الأول يحاور تلاميذه
الذين لا يحق لهم أن يتحركوا إلا بأذن وألا يتكلموا
إلا بأذن ، يحاورهم فى قضية الزرار التافه ، ولا
يقبل منهم إلا ما يريد هو ، وما دفعه منهجه
الأحقق ، إلى البلوغ به درجات من التعقيد لا
يتصورها عقل . وعندما يعود الطفل لوتار إلى
البيت يجد أمه منهاره تكرر كالبغاء ما قرره

يوزف جوبلز (جوبلز) Goebbels تلميذ
اليسوعيين، يد هتار اليمنى، الذى كان يعرج نتيجة
تشوهات فى قدمه، وبلغ بسحر الكلمة واللعب
بالمشاعر والاستخفاف بالعقول ما لم يلقه سلف أو
خلف فى تضليل عامة الألمان باسم التنوير.

يتصدر الطفل لوتار Lothar القطعة الخامسة
وعنوانها (الأغنام) متمكلاً عن نفسه ثم عن
الآخرين. ظلت مشكلته الأولى تتمثل فى تحديد
أماكن الأشخاص والأشياء، فإذا انطلق من اتجاه
اليمين واليسار، وقع فى حيرة عند دخايل "أمام"
و"خلف"، فما يكون معيّنًا من أمام يكون يساراً من
خلف. ومشكلة تباين الاتجاهات تمس كيانه ابتداءً
من قدميه. وقد اكتشف أن إحدى قدميه أكبر من
الأخرى، والنتيجة أنه عندما ترتاح قدمه اليسرى
يعانى من زققة قدمه اليمنى ومن إصابته
بالالتهابات والقفايق، والعكس صحيح، وأنه لهذا
السبب لا يستطيع مجازاة أبيه الثانى فى المشى،
وأبوه الثانى هذا لا يهتم بمعرفة السبب فى عدم
قدرته على السير، ويكيل له الاتهامات، وقد
فرض عليه وعلى الأم الخروج فى رحلة خارج
المدينة. والتجول فى الطبيعة التى كانت جميلة
والهواء الذى كان نقياً كانت له طقوسه فى سجل
التقاليد الألمانية؛ ولكن الزحام أفسد الكثير من
وسائل المواصلات ومن تظلم من أخطأ من
البشر، ولم يزد انهمار صفار البرجوازيين
والجهلاء والحالة إلى إالى تلويت البيئة فى
الضاحية.

وقرى العين فى الضاحية غابات متتالية. كان فى
إحداها عشاق فى أوضاع جموية فأومسك الأب
رأس الطفل لوتار ولقه بعيداً حتى لا يرى ما
يمارسون. وفى الغابات أخفام يضرب بها المثل فى
البلاهة والاتباع دون تفكير وبالعجز عن مقاومة
الذنب ويعدم الخجل من علاقات غريزية. وتاه
الولد. ويحتف الأم الواهنة عنه وكذلك فعل أبوه

والاسم Kecker مأخوذ من فعل فى لغة سبادى
الحيرانات يدل على صرخات متتالية. والسيد كيك
مزعج حقاً. وهو من مشوهى الحرب، لا هو سقط
فى الميدان، ولا هو انتصر، بل أصبح بجسده
الناقص الذى يثير مشاعر مختلطة معبراً بساقه
اليمنى المبتورة عن أمامة الحرب. وربما ضحك
منه من يقارن صورته وهو يمشى مزهواً بالزى
العسكرى النازى وصورته وهو مشوه متوتر.
ولكنه استغل خبراته وآلامه واستمرها فى مناخ
الزيف والتلهيل وصناعة الأدوار فأصبح يفرس
نفسه بسلوكه وسراخه وقرعه بالعكاز، ويلقى ما
يشبه الخطب، ويندس فى المراكب الدينية بعد أن
انتهى عصر المراكب النازية بأصنامها وأناشيدها.
مهنته الرئيسية أنه عاجز بصرخ فى الناس ليعلموه
أو ليجرؤوا كرسبه أو نقالته، وبصرخ فيهم.
ليفسحوا له الطريق ذهاباً وإياباً فيطبعوا ضاحكين أو
عابثين. ووصل إلى شغل وظيفية فى شركة،
وشارك فى التمتع بما لذ وطاب، وفى فرض
إرادته بالتلهيل والتحويل على الآخرين.

ونقف عند بعض ما قاله كيك فى خطبه: "أنا لم
أكن أريد الحرب"، ثم إنه ضاق بالموكب الدينى
وبامتلاء الشوارع بالقساوسة ومعاونتهم الذين
خرجوا من مكانهم الذى تواروا فيها أيام النازية،
وكان حديث عن اتفاق بين هتلر والموسسة الدينية قد
ترددت أصداءه وشهد عليه الطواغر؛ وما انتهت
الحرب حتى عادت المراكب الكنسية، وشارك فيها
البسطاء وغير البسطاء، وفهم أم لوتار وأبوه
الثانى. وهذا هو كيك يصب جام غضبه على
الانتهازيين الجدد: "هؤلاء هم الانتهازيون الجدد؛ رعا
محاكم التفتيش؛ كانوا يريدون تخريفى؛ كانوا
يريدون هرسى؛ أنا لن أسمعوا معنى كلمة إطلاقاً؛
لا يمكن أن يضطرنى كائن من كان على الكلام؛ لو
أكرهنى لقصمت لسانى، ولما تكلمت؛

ونومع الدائرة ونستحضر فى أنهاننا صورة

الشارع التجارى هائج مائج صاخب . الناس يتدافعون إلى محل جزار يقدم المصق مجاناً بمناسبة يوبيله القضى . الناس تأكل بجورن وتثقى وتتجشأ وتهرس متأوهة المخلطات تحت نعالها .

ولما كان الطفل فى بحثه عن أمه يجرى تجاه كل امرأة تلبس بلوزة بيضاء تميل إلى الصفرة وجونيللا سوداء تميل إلى الدكنة أو غير هذه الألوان فقد بلغ الكوبرى والنهر وشريط النجيلة . وتزاحم الناس والسيارات من كل الاتجاهات واختلاف ما تدركه العين من البشر : الرجال والنساء يخفون على الكبارى فجأة أو يظهرون عليها فجأة ، والمجدفون بقواربهم يزدون البلبلة ، فينشغل الطفل بهم وينقل عن البحث عن أمه .

وعندما يرى جماعة من الناس يتزايدون يرهق نفسه إرهافاً شديداً فى تصور احتمالات القرابة بينهم (لطنن أخوات الزوجة الصغيرات والكبيرات ، أى كنانن الزوج ، ولطنن أخوات الزوج الصغيرات والكبيرات ، أى كنانن الزوجة ، ولطنن زوجات الرجال الذين يسبرون خلفهم . . . وربما كان هؤلاء الرجال .. إلخ إلخ) . وفجأة يسمع صوت أبيه الثانى من خلف يلومه على عدم الانتظار ، وأمره بعدم الكلام ، وباتباع خطاه . وفجأة تصيح فيه امرأة تنظر من نافذة الدور الأول أن يأتى بمرعة فأبوه ينتظر منذ مدة طويلة . لا نعلم يقيناً من هؤلاء ، ولكننا نحاول حل اللغز .

ونوسع الدائرة ونضيف : أن الألمان وقد عانوا من تعقيد المقررات الغذائية فى أثناء الحرب ، وعانوا من الجوع بعد الحرب ، أسرفوا على أنفسهم فى النهم كما وكيفا عندما أصلحوا مطالبهم المحطمة وأعادوا الحياة إلى المراعى والزراعة وتربية الأبقار والأغنام والفنازير وصناعات الأليان والخلوى . ولكن البحث عن الإنسان فى وسط البلبلة المتزايدة ظل عسيراً ، سواء كان الباحث طفلاً لا يجد أمه أم أباً يبحث عن ابن ليس ابنه .

الثانى ، الهوائى المتقلب ، فيعد أن سبب الطفل ووبخه ظمناً وعدواناً ، حمله وهو يتألم على كتفيه . والأم تقول إنها تعاني ، ويدور بينها وبين الرجل حوار فاشل يتكون من جمل مجتذبة أو ناقصة غير مفهومة تروح وتجيء بين شخصين .

ولذا أن نشدد على اهتمام الكاتبة بالبيئة ورفضها لتوثيقها بزحام مجنون وصخب وشجار وإلقاء المخلفات وانتشار النتن والعفونة . وبينما استمر الناس فى إتلاف البيئة والنوص فى برك مفتحة ، والخوص فى أكرام القاذورات ، وفشلوا فى النجاة بأنفسهم هب أحدهم ثائراً وقال لهم بصوت هادر كلمات نقبس منها ما يلى : "إنها النهاية ! لقد فقدنا كل اتجاه يهتدى به ... لا مخرج ... لا خلاص ...

صخب القرد الهادئة يغطى على مهمة المحتضرين وأنهم ... وضحايا الأوبئة ... هل أنا وحدى مع جثث رفاقى ... »

بعد سمعت فى المطبخ وأسئلة من الأب الثانى يعود الطفل لوتار Lother إلى دوره فى القطعة السادسة وعنوانها (المجدفون) ، دور التكلم الذى يحاول بفطرته (إدراك ما تصل إليه حواسه والعمل على ترتيبه مستمناً بما يلتقطه من كلمات حائرة . والعنوان يدل على من نكهم قوارب بحر كونها بالتدريج ربما فى مصابقة . والسؤال الذى يفرض نفسه على الطفل فجأة يأتى من الأب الثانى الذى يتبين أن الأم غير موجودة . الأب الثانى يقسو على الطفل ويجبره على ممارسات لغوية لا تليق له بها ، فيجبره على إعادة آخر ما سمعه من الأم بالضبط ، ثم يجبره على التعبير عما فهمه : ما معنى الكلام الذى قالته الأم ؟ ويرد الطفل : لم أتمكن من فهمه . ويثور الرجل فى مواجهة هذا المعجز . لم يجد أمامه من سبيل على أية حال إلا الخروج مع الولد للبحث عنها . البحث فى قلب الزحام عن امرأة تلبس بلوزة بيضاء تميل إلى الصفرة وجونيللا سوداء تميل إلى الدكنة .

تدخل حاملة هيئة رجل أطول وأعرض منها تجلسه على كرسي وتربطه بحبل، وتقول إنه يبدو سيئاً. إحدى الضيفات، وهن أخوات الجدة تسأل السيد عن الأشياء الأربعة الأخيرة وهي: الموت والحساب والجنة والنار. وتاكل الضيفات التورتة ويشربن القهوة. ويدور الحديث حول الصلاب وحول المساقطات والتألمات، ويتحدثن عن امرأة لديها رجل في بيتها، لا يمكن أن يكون زوجها، لأن زوجها في القبر منذ سنتين.

وليس من شك في أن الموضوع المستتر هو تغير المفاهيم الأخلاقية الدينية من أثر الحرب والجوع وأن هناك من يلومون الآخرين، ولا يلومون أنفسهم، ولا يجدون حرجاً في الاسترسال في الزيف والتلاعب بالألفاظ.

ويتكلم الطفل لوتار Lothar في القطعة الثامنة وعنوانها (الزلاء) عن أشياء لفتت نظره، فيبدأ بالطيور والطائرات التي تتقارب أحجامها وتكبان بحسب مراقبها، فقد تبرز الطيور القريبة أكبر من الطائرات البعيدة. ثم يتكلم عن منطقة المطار، بما فيها من تلال خضراء، ومروج تزايدت فيها المساحات المحروقة، وأعمدة وكابلات وبيوت صغيرة ومستعمرة سكنية، وغزتها القمامة والمخلفات. قالت الجدة وهي تنظر إلى القمامة: كان هذا ذات يوم مطراً... كانت هذه ذات يوم ممرات إقلاع... كانت هذه ذات يوم هناجر طائرات... كان هذا ذات يوم مطعماً... كان هذا ذات يوم مثلاً.

وهؤلاء هم المدمنون والمساكين والعجائز والمشوهون والمتقون في الزبالة يتلاقون ليتبادلوا ما يصلح للتبادل، أو يستكملوا التواضع. وأصواتهم تتعالى بالزولة والفكوى والشجار. وأقيمت في الموضع مصحة لمدمني الخمر والتدخين والمخدرات، اقتضرت حالياً على الخمر. وأقبل نحو الجدة رجل من العاملين في المصحة يبلغها أنها

يعود الطفل لوتار Lothar في القطعة السابعة وعنوانها (السيد)، إلى دور الحائر الذي يحاول إدراك العلاقة بين الكلمات والأشياء والناس وفهم ما يحدث. وقد عاب عليه الأب الثاني أنه لا يستطيع فهم شيء ولا يستطيع الإجابة عن سؤال. وأغلب الظن أنه تمكن من العد من واحد لعشرة وأنه يدرك أن هناك اتجاهات، يمين ويسار، وأن هناك بعض أشكال، وأنه يدرك أن هناك حروفاً يعرف من تعلم القراءة ما تدل عليه، وهو يتشغل بترتيبها شكلياً ولكنه لا يقدر على فك الخط. ونجده في هذه القطعة السابعة مرتبكاً أشد الارتباك وأطول في أمر الحروف. وبينما هو راقد في الظلام يرى شخصين يحاول إدراك ملامحهما، الأول امرأة مسنة تقول له إنها جدته، والثاني رجل طويل نحيل. الجدة تنصرف تصرفات غريبة، فهي تدق بشاكوش ذاتك تتداخل مع دقات جرس الكنيسة. ولعلها دقت بالشاكوش مسامير محوبة علق عليها لوحات فيها حروف مسببت للطفل المزيد من البلبلة في محاولاته لتصنيفها شكلاً من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين. يرى الكنيسة عندما يرفع حصيرة شباك المطبخ. يدخل الكنيسة أناس يلبسون السواد ويملئون أيديهم في ماء مبارك.

ويجلس الطفل على الأريكة ويرى لوحة فيها وجه رجل شاب يظن أنه المجوز الذي كان مع الجدة ولم ير إلا ظهره. تقول الجدة: هذا جدك. وتقول: اليوم هو الأحد. قريباً ينتهي عذابك. وهي تضحك على نفسها، وتضع كل شيء على نحو يثير الضحك. وبعد ساعات من إطلال الجدة من ناحية، وإطلاله من ناحية أخرى، على رواد الكنيسة ويختلجان في وصفهم. وتتهيأ الجدة للضيافة بالمقرش والضموع والتورتة لاستقبال الضيفات الثلاث اللاتي يحكين أنهن قضين الوقت في التعبد، ويقفن أمام الطفل ويسألن الواحدة بعد الأخرى من هذا؟ وتجبب الجدة: إنه الحفيد. وتخرج الجدة ثم

يمكنها أن تأخذ ابنها معها .

ولقد امتلأت منطقة الصحة بنقاشين يدهنون المبنى من الخارح باللون الأبيض، لون اللين، المشروب الإيجارى . وعكف رسام على رسم بقرة نقلاً عن بقرة حقيقية رُبطت فى شجرة . وأزعجت البقرة الرسام لتغييرها اتجاهها مراراً ولتوترها نتيجة ملاحقة الذباب لها . وعندما يخرج النزلاء إلى المتنزه للفسحة يثرون طلباً للكحول، ويحدثون بلبلة عارمة، ويهجمون على البقرة وعلى كل ما يمت إلى اللين بصلة . "نريد بيرة"، نريد نبيذاً، نريد ويسكى ويكوناك وجين ."

ثم يتاح للجنة دخول المسحة بعد عودة الهدوء النسبى إليها . وتفاجأ بابنها، خال لوتار، بيلغها بأنه تزوج ممرضة ضخمة الجثة، طويلة عريضة، مغتولة المضائل، قوية الإرادة، هى ... بعبارة أصح - التى تزوجته، وكانت لا تزال مبقية على الفوعة التى تسد حلقه، وعلى الحبال التى تقوده وتثبته فى السرير . وهكذا تغيرت حال المدمن المتقيد وأصبح عجينة فى قبضة الممرضة المستبدة التى فرضت عليه الطاعة، تلك الطاعة التى يفرضها كل قوى مستبد فى السياسة والمجتمع بل فى كل ظواهر الحياة . وسارت الجدة وخفيها وابنها العريس، ربما إلى البيت من خلال تلال القمامة، وظهرت على نحو ما بيوت المستمرة المحيطة بالصحة وفيها بشر، وأمامها أولاد ولعيون .

والنص من منظور وصفه ثورة المدمنين على العلاج الاستبدادى، الدمر للشخصية، الذى قد يودى إلى نتائج عكسية، عمل أدبى مفرد جدير بالاهتمام .

لا يزال لوتار Mother موجوداً فى القطعة التاسعة وعنوانها (الثامن)، يكلم نفسه، وإن بدأت القطعة بـ "نحن"، أى هو والجدة، ينظران إلى الشارع من نافذتين . وهو يواجه دائماً مشكلة تحديد الاتجاه، فما

يكون على اليمين من هذه الناحية يكون على اليسار من الناحية المقابلة . وحركة المارة ليست فقط صعبة بل خطيرة جداً بسبب كلاب الدكتور التروخشة الدائمة التناح؛ وتمثل السيور المثبتة فى رقابها عقبات مخفية ومثيرة للضحك . ويظهر القسيس، وتظهر امرأة خائفة مضطربة، والأم تنزل الدرج . وكما أن بعض الناس يخافون من الكلاب، هناك من يجبرونها ويتكلمون عنها عندما يتلاقون، بل يتابعونها ضاحكين وهى تتخذ أوضاعاً حميمة .

والطفل لوتار فى البيت ينظر إلى الدودة الشريطية التى خرجت من جسمه، ويبحث عن رأسها الذى لا يزيد عن رأس الدبوس، وتستمرل الأدبية فى وصف مطول لهذه الواقعة .

وفجأة تقف سيارة أمام البيت، سيارة أجرة، تنزل منها الجدة والسائق . وهذه الجدة تطلب من السائق أن يأخذ لوتار ويسلمه لأبيه السيد لانيلاين فى عنوانه شارع المدرسة رقم ٣٢ . ويرفض السائق لأنه وقع ذات يوم فى مشكلة نتيجة قبوله تسليم ابن لأبيه وتبين أن الأب المذكور ليس أباً الطفل بل إنه عدو الأب . ودار بين السائق والجدة حوار طويل متشعب حول الأولاد المظلومين وأباهم الذين يتعبون فى تربيتهم والإنفاق عليهم، وقال السائق إنه لو أوتى مثل هذا الولد الضعيف الفصيل لسعد به، وإنه لديه أربعة أولاد، وإن أخاه عنده سبعة أولاد يتعب فى إلمامهم وتربيتهم، فهم من النوع الذى لا يشبع، ولا يكف عن الشجار، ولا يفلح فيه الضرب، وهم يكوئون مجموعتين غير متساويتين . ولهذا قرروا أن يجبروا والديهم على إنجاب الثامن؛ وتصف إلسنر ما فعله السبعة حيث قيدوا الأم فى المرير، وأمسكوا الأب وحركوه على هواهم؛ وجاء الابن السابع .

فليس الآباء هم وحدهم الذين يستطيعون الاستبداد بالأولاد، بل إن الأولاد أيضاً يستطيعون إن

مشو هي الحرب، لم يبق لكل منهما بعد البتر إلا ساق واحدة، يرقصان معاً كأنهما رجل واحد. والعروس تبسط أصابع يدها اليمنى ثم أصابع يدها اليسرى، وتصبح أنها تريد عدد أصابعها العشرة أولاً، خمسة طوياً عراضاً مثلها، وخمسة مثله. والعريس يخلج، والجميع يضحكون. والعريس يقول كلاماً ناقصاً يكمله آخرون: إنه سيجد في عمله وسيصحو مبكراً وسيذهب سيراً على قدميه على الرغم من طول الطريق، وسيعود أيضاً سيراً على الأقدام، وسيدير أمره بما يحصل عليه من عمله مهما كان مجهداً. وتقول امرأة إنه سينهار. أناس يغادرون القاعة: الأول، الثاني، الثالث، الرابع، الخامس، السادس، السابع، الثامن، التاسع ثم العاشر. ويستصوب لوتار أن يغادر القاعة، ولكنه قبل ذلك يمال الجرسون ما العدد الذي يلي عشرة؟ فيجيب: أحد عشر. وأطلب الظن أنه حاول أن يذك الخط وحده فلم يصل إلى نتيجة، وأنه وقف في العد عند عشرة.

وأغلب الظن أن الأقزام الصالحة ليسوا رجالاً فقط، ولا نساء فقط، ولا أطفالاً فقط، بل الناس فرادى ومجتمعين أقزام صالحة أو صالحة أقزام أو كائنات تتسم بكونيتها بخليل من القزمية والمعلقة يحمل في الألمانية اسماً واحداً مركزياً. وهم يستكون الواقع الذي يسكنه الآخرون، الواقع المعكوس أو الذي أصبح معكوساً أو تداخلت فيه العكوس والمتناقضات، أو هو متقلب تحكمه الاحتمالات، وما تتغير الإحداثيات المكانية والزمانية والأحداث بحسب السمات والمنطقات ووجهات النظر، حتى تتغير الصور بلا حدود كالكاملايدوسكوب الذي يمتلي به الصغار والكبار في الموالد والاحتفالات الشعبية.

اللغة واستغلال إمكاناتها

اللغة التي تستخدمها جيزيلا إلمر لغة منضبطة أساساً على قواعد النحو والإملاء التقليدية، لا

سواء تريبهم أو تهرسوا لظلم الكبار أن يسبوا لهم مزيداً من المشكلات في مجتمع الظلم والجهل والأخلاق الزائفة.

يستمر دور لوتار Lothar في القطعة العاشرة والأخيرة وعنوانها (العريس)، فهو يكلم نفسه، وإن بدأت القطعة بـ "نحن"، أي هو والجدة، وكانا ينظران إلى الشارع من نافذتين. وهو لا يزال يواجه مشكلة تحديد الاتجاه، فما يكون على اليمين من هذه الناحية يكون على اليسار من الناحية المقابلة، ويواجه مشكلة تحديد الأشخاص الذين لا يعرف لهم اسماً ولا يعرف صلة القرابة بينه وبينهم. ويؤثر إلى من منظوره وصف قاعة الاحتفال بعرس، بزواج الخال الذي أخرجه الجدّة من المصحّة وأحكمت معرصة قوية تفضتها عليه. العروس تقول عن العريس، إنه كان في المصحّة يبدو دائماً كالجرم وهو ليس زى الفزلام المرحد المخطط بخطوط بيضاء وزرقاء. والتشبيه بالجرم يحدث بليلة، فقد ظن الكثيرون أنه مجرم وأرادوا أن يعرفوا الجريمة التي ارتكبتها، "جريمة قتل أم نهب، أم سرقة أم سطو؟". وتساءل امرأة الجدّة عن السيدة لاينلاين، فترد بأنها مشغولة. ويكرر رجل السؤال، ويذكر أنه كان شاهد زواجها الثاني، زواجها من السيد لاينلاين. والعروس تسمح وجهها بالفرط: هل تبكي من ألم أم من حزن أم من فرط السعادة أم أنها لا تبكي؟ والولد مشغول بتبكي المكان وما فيه من كراسي ومفررة ونوافذ ولوحة وامرأة، ويتتبع الحاضرين والجيران سواء من لا يرون إلا جزئياً أو لا يرون شيئاً بل يسمعون من الموجودين.

وفي الحفل يتجرع الحضور كميات ضخمة من الخمر ويلتهمون كميات ضخمة من الأطعمة. ويتضمن الحفل غناء وموسيقاً ورقصاً، وكلها مواد للسخرية، فالعروس الضخمة القوية تدفع العريس إلى أعلى حتى يكاد يلمس السقف. وهذان اثنان من

مركبة هي هنا اسم التلميذ.

● استخدام تراكيب لغوية مملّة لتحديد الأشخاص الذين لا نعرف أَسْمَاءَهُمْ. أمثلة: "قال الرجل الذي يجلس... إلخ"، "قال واحد من الاثنين اللذين قالوا... إلخ"

● تعتمد الكاتبة إلى إدخال عناصر تشقت النواصل، فتجعل الولد ينظر إلى القاعة ومن فيها، وينظر في الوقت نفسه إلى اللوحة الملصقة وما فيها، وينظر من النافذة، وينقل تعليقات آخرين. فعندما تأتي جملة "العروس تجلس العروس" فمعنى العروس المرسومة في اللوحة والعروس الجالسة على كرسيها في الحفل

● تقدير المسافة بالرأس والروس، الظهر والظهر،

● تكرار كلمة أو عبارة على هيئة اللازمة (غبي، هو ذاك إنذا)... ليس من الممكن الجزم بالمعنى الذي يقصده

● يقول كل الزيجات، ثم يصحح ليس كل الزيجات في العالم، ولكن في ثلاث أربع زيجات. وهي هكذا ليست كل، بل أقل القليل. يعني "على وجه التقريب"، وهي عبارة غير مفهومة.

● في ومنط الجمل الساخرة، تأتي جمل مهمة (من يعلم ما سيكون؟ إلام نصل إذا فكرنا في كل شيء؟). "إن الإنسان يعيش، لا، إن الإنسان لا يعيش". وأول كلمات الكتاب: "أبى يحب الأكل".

● الكلمات المعبرة عما يثير الاشتماز: يتجشأ، يتلحح، يتقيأ، يسك ما بين أسنانه، رائحة كريهة تفوح من فمه. الشارع فيه أربع أكوام من براز الكلاب التي لم تجف.

تخرج عليها أو تحبب بها إلا للسخرية، وهي هكذا قادرة على أن تفضح المنور الذي لا يستتر، وعلى أن تظهر التضاد والتضارب والمقلوب والمعاد واللامعقول عائدة إلى إحداث أثر كوميدي كاريكاتوري مؤلم. ونسجل الملاحظات التالية:

● تعبر الجمل المقطوعة والناقصة عن البهيلة. ونقرأ تعليقاً على إحدى هذه الجمل: "ثم يقطع الكلام، إما لأنه لا يستطيع التعبير عما يريد" وإما لأن البعض قطع عليه الكلام. والألم توجه إلى لوتار جمالاً مقطوعة، فتقف عند "فلننسى لا أستطيع...". ولا تكمل. وهناك سلسلة الجمل المتتالية التي تصف خطوات العمل في المطبخ مثلاً تكرر ما الأم الخوافة على نفسها حتى لا تنسى. وهناك جمل الثرثرة التي يشرح بها الدكتور بالتطويل الممل أصل المرض وفصله واحتمالاته إلخ بما يزعج الطفل المريض وأمه.

● في القطعة الأولى يسأل لوتار أمه، ثم يسأل أباه المدرس الأول: "ما العدد الذي يأتي بعد "عشرة"؟" فلا يجيب، في القطعة الأخيرة تكرر السؤال وكان الجرسون هو الذي أجاب: "أحد عشر".

● اللعب بكلمات متعددة الدلالات مثل كلمة السيد التي تعني الرب وتعني الشخص الذي يعتبر من السادة. وفي القطعة الثالثة استعاض عن لا تحدثه الأسماء الأعلام من بهيلة بدلاً من أن تعين على التواصل. والظاهرة معروفة في لغات كثيرة. فمن الممكن أن يكون معنى اسم التلميذ: نطاط، أو مرتان، أو بسيط، أو زنان، أو نصف إلخ فيضطرب الحوار. يقول المدرس الأول لأحد التلاميذ ما معناه: "لماذا تولول في كل مكان؟" وأصل "في كل مكان" في الألمانية كلمة واحدة

● تصف جيزيلا إلسن المتمكنة من صنعتها بالتفصيل الملل الجذاب المنفر في آن واحد ذلك الجزر الذي يروج للسجق في جو النهم المحموم الذي عرفه الألمان بعد سنوات الصقيق: "ويفتح الجزر شفتيه دفعة واحدة، ويجعلهما على شكل دائري أضيق قليلاً من منمك السجق، ويصبح أه! ويدلى لسانه، ويلق غلاف السجق، ثم يدفع السجق فمه ويدسه ببطء دون أن يسئل فيه أسنانه. ولا يزال يدس السجق إلى الداخل حتى لا يبقى منه إلا العقدة بين أسنانه. ويسرب اللعاب من بين غلاف السجق وركنئ فم الجزر ويسيل على ذقنه إلى أسفل. ويجذب السجق من فمه إلى الخارج، ويحيط إحدى نهايتيه فقط بأصابعه. ثم يبعد قطعة السجق عن فمه رافعاً إياها إلى أعلى

عمودياً مقدار ذراع، ويتطلع إليها، ثم يلتها أفتياً نحو الشفتين ويدسها إلى تجويف الفم عميقاً إلى أن تقوص أصبعه بين أسنانه. وتتمتع عينا الجزر، ويفغر فاه واسعاً حتى أن خمس قطع من السجق لتجد لها برأحاً بين شفتيه. وينبث من حلق الجزر صوت لا يختلف كثيراً عن حشرجة النقيز... إلخ."

● لا تستخدم الكاتبة اللغة استخداماً مباشراً في فتح ملفات الحرب وما جرى وما كان يمكن أن يحدث؛ ولكن لغة كيكر تستحضر بعض الذكريات، يقول مثلاً مندداً بمن تكتم على هريهم من الخدمة: "ايئتي مستقيم إلى ميدان القتال هؤلاء الذين هربوا من الخدمة!".

المراجع

(١) أنه بعدد من المقالات كتبها في مجلة الفكر المعاصر منذ نشأتها بالتاهرة في الستينيات ورأس تحريرها زكي نجيب محمود وأنه بكتاب «ألمان من الأدب الألماني الحديث» الذي ترجمت ترجمته وتقدمت له بدراسة وأضف إليه هوامش وفيهارس وتعليقات بيروت ١٩٩٤ كذلك

(٢) مع الاعتزاز لشويناوور صاحب «العالم بارادة وقصوراً».

(٣) من كتاب الزواية (مائل دوريفات) من يفضلون استخدام كلمة Buch «كتاب» في الدلالة على ما يسموه آخرون رواية Roman.

أذكر الدراسات التي نشرتها مقدمات لترجمات المسرحية زيادة السيدة المجور ومسرحيات قصة حياة واليزبك ومشطو المرائق وغيرها من الأدب الحديث.

اتجاهات الرواية الأذربيجانية المعاصرة

د. أحمد سامي العايدى

شهدت أذربيجان تطوراً ملموساً في شتى مجالات العلم بعد حصولها على الاستقلال من الاتحاد السوفيتي السابق عام ١٩٩١م. ومما لا شك فيه أن الأديب لم يكن بمنأى عن هذا التطور، بل أدى دوراً كبيراً في تجسيد هذا التطور وإعادة وعي الشعب الأذربيجاني بتاريخه وبأماجه، بعد أن حُرم من هذا الحق أكثر من سبعين عاماً هي فترة الاحتلال الروسي لأذربيجان.

والأدب الأذربيجاني عامة أدب ثرى له عمق تاريخي عريق بما يحويه من قيم أدبية وإبداعية، وكذلك بما فيه من حراقة ومضمون إنساني. وتتميز المرحلة المعاصرة من هذا الأديب بغزارة الإنتاج الأدبي بشتى أنواعه شعراً ونثراً ومسرحاً، بجانب التجديد في الموضوعات نتيجة لنيل أذربيجان استقلالها، فأدى هذا الاستقلال إلى تغير منابع التأثير والتأثر والتبادل الثقافي لأذربيجان، فقد كانت العلاقات الأدبية في سنوات حكم الروس تقتصر على التبادل بين آداب الشعوب التي تدخل تحت الأيديولوجية الروسية فقط، أما الآن فقد ظهرت علاقات مع الآداب الشرقية والغربية.

ويجدر الإشارة إلى أن الأعمال الأدبية عامة، والرواية خاصة تعد متنقلاً لتجسيد القضايا التي تعيشها أذربيجان بعد الاستقلال، وهو ما لم يكن موجوداً أثناء حكم الروس. وخير دليل على هذا أن هناك أصلاً إبداعية كتبت أثناء حكم الروس ولم تر النور إلا بعد الاستقلال حتى وإن مات مبدعها. لأن ظهور مثل هذه الأعمال التي تسعى لإعادة وعي الشعب الأذربيجاني بحريته واستقلاله أثناء حكم الروس يعنى القضاء على مبدعها. وهذا ما يمكن أن يفسر لنا الميل الشديد في فترة الاستقلال من قبل الكتاب الأذربيجانيين لكتابة الرواية التاريخية التي تعيد للشعب الأذربيجاني أمجاده العريقة، وتعيد رسم صفحات من تاريخه قد

والرواية مكانة مهمة في الأدب
وتحتل الأذربيجاني، فهي "فلسفة الحياة"،
وفلسفة الوجود الإنساني وهي تجسد
أفكار الإنسان حول مكانته وموقعه داخل مجتمعه.
وتبرز القضايا الفلسفية والاجتماعية والأخلاقية
والمعنوية الجادة. ويرتبط تناول كل كاتب لهذه
القضايا بشكل إبداعي بمدى علاقته مع أحداث
الحياة الخاصة به^(١).

تتباين أنواع الرواية الأذربيجانية المعاصرة في
الموضوع، فهناك الرواية التاريخية، والرواية
النفسية، والرواية الاجتماعية، والرواية
النبوليسية، والرواية المتعلقة بالحرب، وغير ذلك
من الروايات.

باللغة الأذربيجانية.

وتمضى الرواية عبر محورين يتناول أحدهما سير تحقيق الملك (بايندرخان) بنفسه والاستماع إلى الشهود في قضية القبيض على جاسوس وإطلاق سراحه في ظروف غامضة دون علم الملك، وكان هذا الجاسوس يمثل خطراً على المملكة لنقله الأخبار للأعداء. وكان كاتب هذا التحقيق الذي يجريه الملك هو "ده ده قورقود".

وتصور الرواية في بداية أحداثها حواراً بين الملك بايندرخان وده ده قورقود يدور حول هذه القضية، فيقول الملك لـ "ده ده قورقود" أنه سمع مايلي "لقد كان هناك جاسوس تم القبض عليه، ثم بعد ذلك... حل وثاقه وأطلق سراحه... أخبرني عما تعلمه، لنحل لغز هذا الأمر معاً" (٣).

عالج الكاتب فنياً من خلال الرواية قضية خطر الجاسوس وأن هناك أيدي خفية تعمل على التسرّب عليه وتطلق سراحه دون علم من أحد. أما المحور الآخر من الرواية فيدور حول نهاية حياة الشاه إسماعيل الصفوي.

ويشعر القارئ أن هناك إسقاطاً ما على الواقع المعاصر لأذربيجان من خلال موضوع الجاسوس، وإفادة الكاتب بشكل كبير من الخيال الأدبي.

لم يكن تناول رواية "المخطوط المنقوص" لأحداث تاريخية مجرد تناول جاف للأحداث، بل كان به تفاعل وحكمة فنية وإضافات تصل إلى حد التحريف التاريخي لبعض الأحداث، مما سبب جدلاً كبيراً حول الرواية في الأوساط الأدبية بأذربيجان. فكتبت حولها أكثر من ثلاثين مقالة من كبار النقاد مابين مؤيد لها ورافض.

ومما زاد من الجدل حول الرواية تناول الرواية عقدين تاريخيين - "ده ده قورقود" (القرن الثاني عشر الميلادي) و "الشاه إسماعيل الصفوي" (القرن السادس عشر) - ليس بينهما أية صلة تاريخية، ولم يحاول الكاتب هو الآخر الربط بينهما، فخرجت

طواها الزمن ونسيت أو بعبارة أدق أجبر الشعب الأذربيجاني على نسيانها بسبب الاحتلال الروسي.

ولا يعني هذا أن الموضوعات التاريخية لم تتناول إلا في فترة الاستقلال فقط، بل هناك سلسلة كبيرة من الأعمال الأدبية التي تناولت موضوعات تاريخية في الأدب الأذربيجاني. وعلى رأس هذه السلسلة الأعمال الأدبية (إسكندر نامه)، (والجمليلات السبعة)، (وخسرو وشيرين) لـ "نظامي" (القرن الثاني عشر الميلادي)، (وحديقة السعداء) لـ محمد فضولي" (القرن السادس عشر الميلادي)، و (الكرايك المخدوعة) لـ ميرزا فتحعلي آخوندوف" (القرن التاسع عشر)، و (نادر شاه) لـ "ترمان نريمانوف" (القرن العشرين)، و (أغا محمد قاجار) لـ عبد الرحيم بك حقير ديف" (القرن العشرين) (٤).

لقد اكتسبت الروايات التاريخية في السنوات الأخيرة صبغة اجتماعية وسياسية. ومن أدل النماذج على ذلك رواية (دنياى الفانية) للمرحوم "إسماعيل شيخلي". فالمؤلف الذي أفاد من الأسلوب الإبداعي القديم في الرواية قد أحيا تاريخ الشعب الأذربيجاني بتفاصيل نفسية من خلال تصويره للعالم الفانية ليطل الرواية.

وقد تنوعت القضايا التاريخية التي تناولتها الرواية الأذربيجانية المعاصرة، فرواية "المخطوط المنقوص" للكاتب (كمال عبد الله)، تناولت موضوعين مهمين من تاريخ أذربيجان، هما سيرة "كتاب ده ده قورقود" (القرن الثاني عشر الميلادي) أشهر المير الشعبية في العالم التركي كله، والموضوع الثاني حياة الشاعر الشاه إسماعيل الصفوي (القرن السادس عشر) مؤسس الدولة الصفوية، الذي عرف في الأدب الأذربيجاني باسم (الشاه إسماعيل خطائي) وقد جعل اللغة الأذربيجانية لأول مرة لغة رسمية للدولة وأقرى الأدب الأذربيجانية بدواوينه الشعرية التي كتبها

الكاتب من خلال الرواية على قضية الذاكرة القومية وإعادة الوعي القومي وأهميتها وينتقد من يجهل ماضيه، فيقول في الرواية: "لقد ربطتُ عدم رغبة هذا الصنف من الناس في العودة إلى الذاكرة بالرغبة في عدم تذكر الأيام الصعبة للماضي وفي عدم اختبار الجيل الجديد بتلك الأيام. ولكن أُخبرتُ أنه من أجل التقدم للأمام لا يمكن نسيان الماضي، بل الواجب تذكره" (٤).

من خلال تنوع تناول الروائيين الأذربيجانيين قضايا الرواية التاريخية، يتضح مدى أهمية هذا النوع من الروايات في الأدب الأذربيجاني، ودوره في إعادة صفحات التاريخ الأذربيجاني واسترجاعها.

أما عن الرواية الاجتماعية الأخلاقية، فنجد رواية (عطر شاه سامان) للروائي "أكرم إيليسلي".

وتصور لنا الرواية بأسلوب بسيط بعض القضايا الاجتماعية والأخلاقية التي انتشرت في المجتمع الأذربيجاني في فترة الاستقلال، كانتشار بعض الرذائل الأخلاقية في القرية، وفرار أهل القرى إلى المدن معيا وراء المال، وكذلك نفثي الوساطة والمحسوبية في المدن. فنصور الرواية لنا فتاة متوسطة التعليم تأتي إلى المدينة وتعمل بالصحافة وفي غضون عامين تمتلك منزلاً فخماً في العاصمة، ويكون لها مكانة مرموقة في المجتمع؛ فتقول الرواية: "كيف لم تمنح ثلاثة أيام على قدم القفازة "سولو" (ثريا) ذات التعليم المتوسط إلى مدينة باكو (عاصمة أذربيجان) وتعمل في إحدى الصحف الشهيرة؟ ولم يمر عامان على مجيئها من القرية وليس لها أي قيد في سجلات جوازات السفر حتى تمتلك منزلاً في مدينة باكو، بأى طريق هذا وعلى أى أساس؟... إن لم يكن للقانون في هذه الدنيا الخائفة وجهان لعملة، لما وجب أن تحصل ثريا "عطر شاه" - مؤلفة المنظومة الشعرية المسماة "أريد أن أكون شاة صغيرة" التي نشرت لأول مرة في جريدة ٥٧٥ - على جائزة (الكبش الأصفر) التي

الرواية وكأنها عملان أدبيان متداخلان دون رابط بينهما، ويذكر بعض النقاد هذه الرواية تحت مسمى "أدب ما بعد الحداثة".

ومما يلفت النظر إبداع الكاتبة (عزيزة جعفر زاده) التي اهتمت بالرواية التاريخية اهتماماً خاصاً، فها أكثر من ثماني روايات تاريخية ظهرت بعد الاستقلال، تناولت فيها شخصيات أدبية تاريخية عديدة، واهتمت بفتح صفحات منسية من التاريخ الأذربيجاني، ومن أمثلة رواياتها التاريخية: (بعد الجولستان)، و(زرتاج طاهرة)، و(ونحو الضوء)، و(السلطانة ربابة)، ورواية (سلطان العشق) التي نشرت بعد وفاة الكاتبة وهي آخر روايتها. وتحدث هذه الرواية عن الشاعر التركي الأذربيجاني "قصولي" وإيداعه، وكذلك تبرز مكانته فالأدب الأذربيجاني.

وقد جسدت إحدى مراحل تاريخ أذربيجان إبداعاً في الشكل والمضمون رواية (الكبش الأبيض) والكبش الأسود) للكاتب "أنار" أكبر الكتاب الأذربيجانيين ورئيس اتحاد الكتاب بأذربيجان، وقد تناول روايته بأسلوب أسطوري أفاد فيه من الحكايات الشعبية بشكل غير تقليدي، وعن طريق الرمز (الأبيض) و(الأسود) - الذي يمثل الخط العام للرواية - ويتم تصوير المراحل الصعبة والحزينة لتاريخ أذربيجان في الفترة الأخيرة بجانب تصوير إمكانية وجود طريق آخر كبراقة أمل لنجاة الشعب من المشكلات القومية التي تعرض لها.

لم يقتصر تناول الموضوعات التاريخية على ما يسمى بـ"الرواية التاريخية"، ولكن هناك روايات ذاتية، يتحدث فيها الكاتب عن أحداث شخصية واقعية - على حد زعمه - من خلالها يدعو إلى الرجوع إلى الذاكرة القومية، وذلك بعد نيل أذربيجان استقلالها وذلك من منطلق أنه لا حاضر لأمه تجهل ماضيها، ومن هذه الروايات رواية "طوبور النورس" للكاتب "إلشين حسينيلي"، يركز

صاحب العمل انتقاماً منه لأنه لم يسمح له بالذهاب بابنته المريضة للطبيب التي ماتت بعد ذلك، فحكم عليه بالإعدام وهرب أثناء رحيله وعاش في بلد آخر لمدة عشرين عاماً شرباً في الشوارع لا يعرفه أحد يعاني الوحدة والغربة والتفكك بين الأبنية

المهجورة والشوارع حتى لا يتعرف عليه أحد، وبعد كل هذا قرر في النهاية أن يسلم نفسه للشرطة، لأنه بالرغم أنه يعيش إلا أنه فقد أهم ما في الحياة :

الحرية والأمن والأمان. وتصور لنا الرواية تفصيلات نفسية دقيقة لبطل الرواية، لدرجة أن معظم الرواية عبارة عن مونولوج داخلي أو

استرجاع البطل بالذاكرة لأحداث حياته للتصلي بها في وحدته، فنقول الرواية: "كان يلحن نفسه منذ أن وطئت قدماء هذه المدينة. وكان يظن أنه لو عاش

في أي مكان في صحراء أو غابة يكون وضعه أفضل من هذا ألف مرة. وأن العيش وحيداً مع

نفسه ومستقله بعيداً عن الناس أفضل من الانخراط في دنيا الناس. وحينئذ يشاقق للناس... ولكنه هنا (يقصد المدينة التي هرب إليها) ضاع وسطهم، فلا

يأتي أحد لمساعدته. إنهم لا يرونه ولا يسمعون. فقد أصبح وحيداً وسط هذا الكم الهائل من الناس. وبدأ تدريجياً ينسى أن حوله مدينة بها ناس" (٦).

والحق أن قضية الغربة أو الاغتراب والوحدة قد تناولها روائيون كثيرون، فهناك اغتراب وشعور بالوحدة داخل الوطن، وهناك أيضاً اغتراب خارج

الوطن. وقد دأب الروائيون المعاصرون معالجة هذه القضية في روايتهم بأساليب عدة، منها تناول المشكلات التي تواجه من يعيش في الغربة سواء

نفسية أو اجتماعية. ويحاول الكتاب أيضاً البحث عن أسباب هذه الغربة. والجدير بالذكر أن أذربيجان تعاني من

اغتراب أبنائها في الآونة الأخيرة بنسبة كبيرة، فذكر بعض الإحصائيات الرسمية أن عدد الأذربيجانيين بالخارج ما يقرب من مليوني شخص، أي أكثر من عشرين بالمائة من سكان أذربيجان،

أُنشئت حديثاً في اتحاد الكتّاب في ربيع عام ١٩٩١م. ولذا ترشيح ثريا عطر شاه بالذات في الانتخابات البرلمانية عام ١٩٩٦م من بين أحد عشر عضواً من أعضاء حزب "إرهاب"، وفوزها (٥)...

مما لا شك فيه أن هذا الجزء يلقي لنا الضوء على تغيرات اجتماعية وأخلاقية طرأت داخل المجتمع الأذربيجاني في فترة الاستقلال، وبين لنا مدى دور الرواية في تصوير مثل هذه التغيرات.

ونرى نموذجاً آخر من الروايات الاجتماعية الأخلاقية، التي كانت مسار جدل كبير بين النقاد في أذربيجان وهي رواية "نعي" للكاتب "سيران

سحاوات"، تنتقد الرواية بشكل صريح السلطة والمجتمع الأذربيجاني وتتناول بعض القضايا الأخلاقية التي انتشرت فيه، مما أدى للقضاء على

الشعب - كما يرى الكاتب - ونعيه. فجاء اسم الرواية باسم "نعي". فيتنبأ الكاتب أن الشعب

مات وأنه يريد نصيبه وتكفينه ودفنه ويشارك في الجنازة مندوبون من الدول الأخرى، وينعيه في الجرائد.

وتستخدم الرواية في كثير من المواقف الأسلوب الساخر والرمز لتصوير الأحداث، وتستخدم أيضاً منطق العجائب - كالتماثيل الموجود في الميادين العامة - في توجيه بعض الانتقادات الشديدة لما حل

بالشعب من تغيرات أخلاقية واجتماعية. ونلاحظ أن ما يمكن أن نسميه بالرواية النفسية أو النفسية الاجتماعية كان قليلاً في فترة الاستقلال،

ولعل المصيب في هذا انشغال الروائيين في الفترة الأخيرة - كما سبق - بالاهتمام بالرواية التاريخية والاجتماعية. وهذا لا يقل بالطبع من أهمية هذا

النوع من الروايات، وخير نموذج لهذا النوع هو رواية "دنيا الناس" للنقاد والكاتب والروائي "واقف سلطانلي".

تتناول هذه الرواية قضية "الوحدة والحرية" بمنظور جديد، فتدور أحداثها حول رجل قتل

أكثر من ستين مليار دولار واستشهاد ثمانية عشر ألف شهيد من أبنائها. ومما لا شك فيه أن الروائيين الأذربيجانيين، لم يكونوا بمنأى عن هذه القضية في رواياتهم، بل بالعكس ظهر في الأدب الأذربيجاني المعاصر ما يسمى بالرواية القرم باغية، أو "رواية الحرب"، وعُرف بعض الكتاب بالأمير علموف، و"نيجار"، و"إلتشين حسينبيات"، وغيرهم كثيرين.

وقد تنوع تناول الروائيين الأذربيجانيين لهذه القضية، نفسياً، واجتماعياً وأخلاقياً وتاريخياً، ومن أهم الروايات الأذربيجانية المعاصرة التي تجسد لنا هذه القضية بشكل مباشر، رواية "المور الحجري" لـ"نيجار"، ورواية "التسعينات" لـ"إلتنين ماهر علفيف"، ورواية "الصقيع" لـ"عائل عباس"، ورواية "الدم الأسود" لـ"فاضل جوناي"، ورواية "حب الآخرة" لـ"صابر أحمدلي" وغير ذلك من الروايات.

تتميز الرواية الأخيرة "حب الآخرة" بأن كاتبها "صابر أحمدلي" يروي لنا أحداث ذهابه إلى منطقة الجبهة التي يدور فيها القتال، وذلك لزيارة ابنه الذي استشهد في هذه الحرب. ولم تقتصر الرواية على مجرد سرد الأحداث، بل الكاتب سعى في تصوير بعض التجاوزات والصلبيات التي يدير بها قادة الحرب المعركة مما يؤدي إلى تأخير النصر والهزيمة.

والحق أنه لم يقتصر تناول قضية قرم باغ على ما عرف باسم "روايات قرم باغ"، بل إننا نرى روايات كثيرة أخرى تتناول موضوعات اجتماعية وأخلاقية وتاريخية وفي ثناياها يطرُق الكتاب إلى قضية قرم باغ بشكل أو بآخر، مما يكشف للقارئ أن العديد من المشكلات الاجتماعية والسياسية التي تواجه الشعب الأذربيجاني مردها أيضاً القضية القرم باغية، ومن أمثلة هذه الروايات رواية "نعي" للروائي "سيران سخاوت". فالرواية تتناول بعض المحن السياسية والتغيرات الأخلاقية التي حلت على

والمتأمل في هذا الرقم يجد أنه رقم خطير، وهذا الاغتراب غالباً ينتج من السعي وراء لقمة العيش نتيجة لما تعرضت له أذربيجان من محن وصعاب بعد الحصول على استقلالها من الاتحاد السوفيتي السابق.

وخير نموذج يجسد لنا هذه القضية، هي رواية "أصول الوحدة" للروائي. الأذربيجاني "صامد أغاييف" الذي يعيش في روسيا ويكتب باللغة الروسية. فتتحدث الرواية عن المهاجرين إلى روسيا بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، وتذكر لنا "إسلام جرايف" بطل الرواية البالغ الأربعين من العمر، رجل الأعمال المحكوم عليه بالاغتراب والمنشغل بأسواق المال في موسكو والذي لا يجد وقتاً حتى للزواج مع كل ما جمعه من ثروة ومع كل هذا يشعر بالوحدة دائماً.

والطلع على هذه الرواية يخلص إلى أن الكاتب في مواطن كثيرة من الرواية يربط بين كارثة البطل أي وحدته والاغتراب، ويشير إلى أن أعظم كارثة للإنسان تبدأ من أول لحظة يفارق فيها وطنه وتنتج وحدة البطل أيضاً من عدم تمكنه من التكيف والاختلاط مع البيئة المحيطة به (٧).

والحاصل من تناول مثل هذه القضايا من خلال الروايات، يوضح لنا مدى ارتباط الرواية الأذربيجانية المعاصرة بالواقع الذي يحياه الشعب الأذربيجاني، وأن الرواية ليست مجرد علم أدبي، بل هو أداة للوقوف على القضايا التي تهتم والقارئ الأذربيجاني وتشغله.

والناظر في قضايا الرواية الأذربيجانية المعاصرة، يجد أنها تهتم اهتماماً بالغاً بقضية تشغل الرأي العام الأذربيجاني وهي قضية "قرم باغ"، وهي اسم منطقة أذربيجانية محتلّة من قبل الأرمن تمثل عشرين بالمائة من أراضي أذربيجان، نتج عن هذا الاحتلال في بداية التسعينيات من القرن الماضي وبعد استقلال أذربيجان مباشرة تشريد أكثر من مليون شخص من أبناء أذربيجان وتكبّد أذربيجان

الأماسى بتاريخ أذربيجان عبر مختلف العصور ومحاولة إعادة وعى الشعب الأذربيجانى عن طريق المعرفة الجيدة لهذا التاريخ واستخلاص العبر منه .

وإذا كنا قد ألقينا شيئاً من الضوء على اتجاهات الكتابة فى الرواية الأذربيجانية المعاصرة فى السطور السابقة فإننا ننتقف على معالم من سمات تشكيلها الفنى فى مقال نال بإذن الله . ■

الشعب الأذربيجانى بعد حصوله على الاستقلال ، وبالإضافة إلى ذلك تشير إلى لاجئ قره باغ الذين طردوا من أراضيهم جراء الاحتلال الأرمينى لقره باغ ويقطنون الآن أماكن مختلفة من أذربيجان ، وما يعانيه هؤلاء اللاجئين من حياة صعبة بسبب احتلال أراضيهم .

وبعد هذا العرض السريع لأهم ملامح الرواية الأذربيجانية المعاصرة ، نلحظ الاهتمام البالغ بالرواية فى أذربيجان كلها ونرى معنى الروائيين فى تجسيد الأحداث المعاصرة بجانب الاهتمام

المراجع

33.
(6) Sultanli Vagif, insan danizi, Baki, Ganclik, 1992, s: 65.

(7) Oruc Mammad, Tanhaligin qeydolari, adabiyat qazeti, 16 may 2008.

(4) Huseynbayli E, Yovsan qagayilar, Baki, Adiloglu, 2005, s: 218.

(5) aylisli a. "atrsh Masan "romani, Azarbaycan jurnali say 6, 2004, s:

(1) Yusifli Vagif. Tanqid va soz, Baki, Mutarcim, 2002 s: 90.

(2) Axundlu Yavuz. Azarbaycan tairi roman: marhalalar, problemar, Baki, Adiloglu, 2005, s: 31.

(3) Abdulla Kamal. Yarimciq al-yazmalar, Baki, "XXI - YNE", 2004, s: 22.

الرواية الكردية(*)

هوزان بادلسي

عندما نتحدث عن الرواية الكردية فإنه يتبادر إلى الذهن وبصورة بديهية اسم الروائي الكرديّ عرب شموّ في أواخر كانون الثاني عام ١٩٧٧م احتفلت الأوساط الثقافية السوفيتية بالذكرى الثمانين لميلاد الكاتب الكردي البارز (عرب شموّ) وقد ألهمت لهذه المناسبة حفلة تكريمية للكاتب في مدينة بيريفان - عاصمة جمهورية أرمينيا - أقيمت خلالها كلمات المؤسسات الثقافية والشخصيات العلمية والأدبية البارزة واتحاد الكتاب السوفييت والتي أشادت بالكاتب وإنجازاته الإبداعية.

عمل كأجير في أحد المعامل وبالرغم من كل ذلك استطاع أن ينال قسطاً من التعليم ويكمل دراسته الأولية وأغلب الظن أن عرب شمو درس في إحدى المدارس الروسية في المنطقة حيث تعلم الروسية إلى جانب اللغات الأخرى التي كان يتقنها (التركية - الأرمينية - اليونانية) فقد كانت قارص منطقة تتمايش فيها قوميات مختلفة . التحق عرب شمو بمعهد لازاريف للغات الشرقية في موسكو وتخرج فيه بتفوق عام ١٩٢٤م وفي عام ١٩٢٣م التحق بمعهد الاستشراف في (بيتر سبورج) لتبيل شهادة الدكتوراه وقد أنجز خلال سنين دراسته الأولى العديد من الدراسات اللغوية المهمة في حقل قواعد اللغة الكردية وفي عام ١٩٢٧م تم اعتقاله

عرب شمو في ٢٣ كانون الثاني عام ١٩٩٧م في قرية (سومز) والتي حول الأتراك اسمها إلى (فيزيل جاكجك) ضمن سلسلة من السياسات التي هدفت إلى تزيك الشعب الكردي وتغيير البنية الديموغرافية للمناطق الكردية ، وتقع هذه القرية في مقاطعة (قارص) في كردستان تركيا والتي احتلتها القوات الروسية لفترة من الزمن . وهو ينتمي إلى أسرة أحد شيوخ الأيزيدية واسمه الحقيقي الكامل (عرب شمس الدين شامل) ونظرا للظروف القاسية التي كانت تمر بها أسرته اضطر في صباه إلى العمل في عدة مهن مختلفة فقد بدأ حياته العملية راعيا للماشية عند الأغوات الكرد والأثرياء من الأرمن والأتراك ثم

ولد

ونفيه إلى سيبريا حيث عانى الظلم والاضطهاد وكان يساق إلى العمل القسرى والشاق في المشروعات التي كانت تنفذها الدولة .
 وبعد عام ١٩٣٠ م البداية الحقيقية لولادة الرواية في الأدب الكردي الحديث . ففي ذلك العام نشر عرب شعور روايته الأولى - الراعي الكردي - وهي بلا أدنى شك أول رواية كردية تتوافر فيها الشروط الفنية الرواية حسب المفهوم الغربي للرواية . ولا ريب أنها رواية ناجحة وشيقة بكل المعايير الفكرية والجمالية فقد لفتت الأنظار وبمرة إلى ولادة روائي موهوب في أدب أقلية قومية كان النظام القيصري قد حرما من نعمة التعليم وفرص التطور . واكتسبت هذه الرواية شعبية كبيرة وحظيت باهتمام الكتاب والقراء وسرعان ما ترجمت إلى اللغة الروسية ونشرت عام ١٩٣١ م وفي السنة ذاتها أي عام ١٩٣٠ م نشر مسرحية بعنوان (الراهب الزيف) وهي أيضا أول مسرحية في تاريخ الأدب الكردي الحديث ، وفي هذه الفترة كانت هناك عدة محاولات روائية أخرى في بقية أجزاء كردستان مثل رواية (في حلمي) لجميل صائب والتي نشرت عام ١٩٢٥ م على شكل حلقات نشرت في جريدة - زيان - أي الحياة .
 وبالرغم من أنها لا ترقى إلى المستوى الفني واللفة الإبداعية كما في رواية - الراعي الكردي - لمرب سمو ، إلا أنها أثرت نوعا ما على ظهور وتطور الرواية الكردي . أما رواية - مسألة الضمير - للشاعر أحمد مختار الجاف التي كتبها أواخر العشرينيات من القرن العشرين فلإنها لم تنشر في حينها لأسباب لا نعلمها وظهرت في كتاب نشر أول مرة عام ١٩٦٩ م تعد من أكثر الروايات تشويقا والتي كتبت في تلك الفترة لما فيها من لحات ذكية وما تتسم به من طابع السخرية والتفند اللاذع لظواهر التخلف والجهل في المجتمع الكردي .
 إن المناقشات حول بدايات ظهور الرواية الكردي في العصر الحديث لم تتوقف منذ (٤٠ عاما) وإلى

يوما هذا وقد كان عرب سمو مهياً أكثر من غيره أن يكون عميد الروائيين الأكراد لموهبته الفذة وثقافته العميقة . ففي عام ١٩٣٦ م نشر روايته - كرد الأكز - وحين مقارنتها برواية - الراعي الكردي - نلاحظ نضوجا فكريا وتطورا فنيا وإبداعيا لدى المؤلف من حيث اكتمال أدوات التعبيرية والحمية ليصل إلى مستوى فني وجمالي لأفضل الروائيين الروس . أما روايته الثالثة - الفجر - فقد نشرت فور عودته من المنفى ويبدو أنه كتبها في سنوات النفي والاعتقال في سيبريا ثم توافقت أعماله الروائية الكبيرة - الحياة السعيدة - عام ١٩٥٩ م و - دمدم - عام ١٩٦٦ م وهي تتحدث عن حياة الأكراد في القرن السادس عشر الميلادي وقاتل الأكراد المستميت للدفاع عن قلعة دمدم أمام جحافل الشاه عباس الفارسي . وبطل هذه الرواية هو - أمير خان يكمت - أو صاحب اليد الذهبية والذي قطعت إحدى يديه في إحدى الحروب التي خاضها وبعد استيلاء الشاه عباس الفارسي على أذربيجان أكرمه وصنع له يدا من الذهب الخالص بدل يده المقطوعة وتقول الرواية بأن الشاه طلب منه أن يتبنى ما يريد من أموال وذهب لكنه أراد من الشاه قطعة أرض بحجم جلد بعير فضحك الشاه ووافق على طلبه فأمر - أمير خان - أتباعه بأن يقصوا قطعة الجلد بشكل خيوط دقيقة حتى تغطي قطعة الجلد أكبر مساحة ممكنة من الأرض والتي تصبح ملكا للأمير لا سلطان للشاه عليها . وشرع ببناء القلعة - قلعة دمدم - ونتيجة للصلام والمكائد التي حيكت ضد الأمير الكردي فقد أمره الشاه بالتوقف عن بناء القلعة لكنه رفض أمر الشاه وتابع بناء القلعة واعتصم فيها ودعا الأكراد إلى بناء دولة قومية كردية . فزحف الشاه إلى القلعة وحاصرها ردها من الزمن ولكنه لم يتمكن من الاستيلاء عليها حتى نصحه أحد الدعاة بقطع الماء عن القلعة فتمكن بذلك من دخول القلعة وقتلهم عن آخرهم .

الروائي كان سائدا في تلك الفترة ولا يمكن للباحث في الأدب الكردي ألا يلاحظ أعمال الشاعر الكبير أحمد الخاني سواء الشعرية أو الروائية الشعرية ويقول الباحث المعروف أوريلي "عندما نتحدث عن الوطنية في الشعر فإنه من الضروري أن نقارن بين ثلاثة من شعراء الشرق العظماء . الفردوسي الإيراني وروسافلي الجورجي وخاني الكردي" وتعد ملحمة -موزين- أعظم تحفة خالدة قدمت للأدب الكردي . وتقول المصادر التاريخية إنه ولد عام (١٠٦١هـ) وألف كتابه سنة (١١٠٥هـ) وهو يبلغ من العمر ٤٤ عاما إلى جانب العديد من المؤلفات الدينية والفلسفية وألف قاموسا عربيا وكرديا وهو من عشيرة خاني الكردية المقيمة بلواء بازيدي في كردستان تركيا وتوفي عام ١٧٥٦م وكذلك الشاعر -حقي تيران- من أمالي مكر وكان هذا لقبه المستعار عند كتابة أعماله واسمه الحقيقي -محمد- عاش ما بين (١٣٠٧ - ١٣٧٥م) وله مؤلفان مشهوران (حكاية الشيخ سنان) و(الحصان الأسود) . وملا باطي من أمالي قرية باطي بلواء هكاري اسمه -أحمد- عاش ما بين (١٤١٧ - ١٤٩٥م) وكتب قصة المولد النبوي باللهجة الكرمانجية والتي طبعها ونشرها في القاهرة المرحوم (كردي زاده أحمد رامي) من طلبة رواق الأكراد في الجامع الأزهر سنة ١٣٢٤هـ .

مع كل ما تقدم لا يمكن لأى كان أن ينكر وجود الفن الروائي الكردي سواء القديم أو الحديث ولا يمكن أن نقول بأنه يرقى إلى مستوى الطموح إذ أن الأدب دائما بحاجة إلى التطوير والتجديد، وكما أسلفنا سابقا فإن الأدب الكردي إذا لم يكن قد تعرض إلى الإقصاء لكان قد أغنى الأدب العالمي والإنساني بشكل كبير وبقى مهمة تطوير الفن الروائي الكردي مهرونة في العصر الحديث بالروائيين الأكراد والذي ما زال البعض منهم حتى الآن يكتبون بلغات غير لغتهم الأم وأنشروا

ورواية "دمدم" تظهر الحلم الكردي القديم بالتححرر والانعتاق . وكذلك تتناول تصرفات الأكراد ودور العشيرة والعادات الاجتماعية . إنها يمكن القول ويدون أدنى شك رواية ترقى إلى مستوى الروايات العالمية وقد تلفت هذه الرواية أنظار الكتّاب الأجانب إلى أدب عرب سمو وعوالمه الروائية المتميزة وعالم الإنسان الكردي المميز وقيمه الروحية وخصائصه الاجتماعية ونضاله من أجل غد أفضل . وقد ترجمت أعماله إلى أهم اللغات العالمية -الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية- إذ أنه نجح في خلق عالم روائي يعكس نبض الحياة في المجتمع الكردي بأحداثه وخصائصه وسماته الروحية . إن الدور الذي لعبه عرب سمو في تأهيل الفن الروائي الكردي دور ريادي وتاريخي وأعماله من أفضل ما كتب بالكردية . وإلى جانب هذا الروائي العظيم فقد أسهم العديد من الروائيين الأكراد في نهضة الرواية الكردية أمثال: علي عبدالرحمن والذي أصدر روايته الأولى عام ١٩٥٨م بعنوان (خانم خاني) و(القرية البتلة) عام ١٩٦٨م و(حرب في الجبال) عام ١٩٨٩م وكذلك حجي جندى الذي نشر روايته (هوارى) عام ١٩٦٧م ورواية (أكراد مسافرون) عام ١٩٨١م لسعيد ايوب و(الأم) لعكيد خدو عام ١٩٨٦م أما إبراهيم أحمد فقد شرع بكتابة روايته (وجع الشعب) عام ١٩٥٦م والتي قدر لها الدخول إلى المكتبة الأدبية الكردية عام ١٩٧٢م ورحيم قاضي الذي أصدر روايته (الجنود) عام ١٩٦١م ورواية (المنش) لمحمود باكسي والتي كتبت عام ١٩٨٤م وطبعت ونشرت في السويد عام ١٩٨٨م وكل هذه الروايات مكتوبة باللغة الكردية . وإذا حاولنا أن نبحر في تاريخ الأدب الكردي بعيدا نجد أن جذور الرواية في الأدب الكردي ضاربة في أعماق الزمن والتي كانت تكتب آنذاك على شكل (منظومات قصصية) وهذا ما يعرف في العصر الحديث بالرواية الشعرية، ولعل هذا الطابع

وهذا ليس انتقاصاً من آداب الشعوب التي تنعاش معها أو دعوة إلى الانغلاق والتقوقع بل رغبة في النهوض بالأدب الكردي إلى مستوى يليق بتاريخ وراث هذا الشعب الحريق. ■

المكتبة الأدبية لهذه الشعوب سواء المكتبة الأدبية العربية أمثال الروائي الكردي سليم بركات الذي يكتب باللغة العربية ويأشار كمال الذي يكتب باللغة التركية وهما من أعلام الرواية في هذا العصر.

المراجع

كرستان تركيا وإيران والعراق
وموريا جزءه ألق بالاتحاد السوفيتي
الساقي . واللغة الكردية تتألف من أربع
لهجات رئيسية وهي (الكرمانجية
والسورانية والكرانية والزاا).
الأدب الكردي : يمكن تقسيم الأدب
الكردي إلى قسمين :

١ - الأدب الشفاهي الكردي (الشعبي).
٢ - الأدب المكتوب .

١ - الأدب الشفاهي الكردي (الشعبي):
إن الأدب الكردي النقول بصورة شفوية
أدب غنى وكثيف كما هو حال آداب
الشعوب التي لم تطور أجهزتها الخطيبية
تطوراً شاملاً وهو أدب زاهر بالأمثال
والحكاي والقرائد والمأثورات والألغاز .
والحكاي الكردية تكون دائماً مفعمة
بالخيال . ويذكر المستشرق السوفيتي
فلاديمير ميورسكي في كتابه بعنوان
(الأكراد - ملاحظات وانطباعات) « إن
الأدب الشعبي الكردي أدب غنى جدا
فيه حكايات غريبة من التقاليد القديمة
الكردية وفيه الأغاني والملاحم مثل
ملصقة الدفاع عن قلعة دمد التي خزاها
الشا عيسى الفارسي وأيضاً الملحمة
القديمية في الحب - مم وزين - والتي
ألها الشاعر العظيم أحمد الخاني كما أن
هناك التطوير الكردي والأمثال الكردية
التي تشكل سجلاً خالداً للثقافة الكردية
العريقة » وتكثر الروايات الشعبية لدى
الكردي مثل ملحمة - مم آلان - و -
منعاطد وجي - .

الكردية يمتد إلى سنوات بعيدة ضاربة في
أصاقي التاريخ . وفي العصر الحديث إن
ما منع الأبناء من تكوين لتناهم الأدبي
باللغة الكردية إنما هي سياسات الإقصاء
إذ أن سياسات التهميش والإنكار لم
تقتصر على الجانب السياسي فحسب بل
طالت الجانب الثقافي والأدبي والفكري
حيث تعرض الكرد إلى إقصاء فكري
ثقافي على السواء مع الإقصاء السياسي
إن قدر الشعب الكردي أنه وجد في رملعة
مسئلة السائل اسمها الشرق الأوسط
ومع ذلك لم يخر جهداً للتحفظ على ذاته
وخصوصيته الثقافية والأدبية
وأظهر قدرة دائمة على التجدد والإبداع
ولكي نفهم كل ما سبق لا بد من الإشارة
ولو بشكل مختصر إلى الواقع السياسي
والتاريخي والجغرافي الكردي حتى
تتمكن من فهم واقعه الأدبي . يبلغ تعداد
الشعب الكردي زهاء ٤٥ مليون نسمة
وهم يعيشون الآن موزعين بين أربع
دول (تركيا - العراق - إيران موريا)
بالإضافة إلى جمهوريات الاتحاد
السوفيتي السابق (أرمينيا وجورجيا) إن
كرستان تعني موطن الأكراد وقد
قسمت عبر التاريخ مرتين : المرة الأولى
كانت عام ١٥١٤ م بين الصفويين
والعثمانيين عقب معركة جالديران حيث
لم تجزئة كرستان بين الطرفين . والمرة
الثانية في عام ١٩١٦ م بموجب اتفاقية
سايكس بيكو وألتي جزأت المنطقة بينهما
ومن بينها كرستان إلى أربعة أجزاء هي :

(٥) الأدب الكردي في سطور : ليس
الأدب الكردي بجوهر الضاربة في
التاريخ (القرن السابع قبل الميلاد) والذي
ترقى بواكبره الماضية إلى القرن التاسع
عشر الميلادي ليس بأقل عراقة وأصالة
من أكثر آداب الأمم الحية في العصر
الحديث وللدلالة على هذا الأمر لا بد من
العودة إلى بدايات ظهور الآداب العالمية
الأكثر انتشاراً في عصرنا الحديث .
الأدب الصيني (١٤ ق. م - ١٤ ق. م) الأدب
اليوناني (القرن الماشق ق. م) الأدب
الفارسي (القرن السابع ق. م) الأدب
الهندي (القرن السادس ق. م) الأدب
العربي (القرن الخامس الميلادي) ورغم
قدم الأدب الكردي وغناه بنصوص
إبداعية كثيرة يضاهي بعضها عيون
الآداب العالمية ظل لأسباب ذاتية
وموضوعية أهمها لعدم دولة كردية
موحدة لأجزاء كرستان من قبل ومن
بعد . فقد كان هذا العامل الأكثر تأثيراً
على الأدب الكردي . ففي العصور
الإسلامية سواء الأموي أو العباسي أو
العثماني ازدهرت الآداب العربية
والفارسية والتركية بحكم أن كل هذه
القومات أصبحت في فترة من الفترات
مركز القرار في الخلافة الإسلامية .
ولعب المخططة دوراً رئيسياً في دعم
آدابهم وعلمهم في مختلف المجالات إلا
أن الأدباء والطباء الأكراد كانوا يكتفون
نتائجهم إما باللغة العربية لغة القرآن أو
اللغة التركية أو الإيرانية ومع ذلك فإن
الشعر والأدب الكرديين المكتوبين باللغة

- ٢- الأدب المكتوب: لقد وجدت دائماً نخبة من الأكراد المثقنين ثقافة رفيعة إلى جانب الجماهير الأمية وهذه الحقيقة أظهرها إلى الوجود العالم الكردي ابن الأثير في مؤلفه (الكامل) المئوي سنة ١٢٢٣م ومن الجدير بالذكر أن رجال القلم الأكراد كانوا يكتبون مؤلفاتهم باللغة العربية إذا كانت تتناول القانون أو التاريخ كما فعل ابن خليكان المئوي سنة ١٢٨٢م وابن الصغرى الأربلي المئوي ١٢٢٩م وأبو الفداء الأيوبي المئوي سنة ١٢٣٢م وإدريس البعلبي المئوي سنة ١٥١٩م وقد لعبت المرأة الكردية أيضاً دوراً مهماً في الحياة الأدبية والفكرية الكردية أمثال ماء شريف خاتم من أرسلان (١٨٠٠ - ١٨٧٤م) وميرزا خانم من ديار بكر (١٨١٤ - ١٨٢٥م) وعائشة التيمورية الموفاة سنة ومهران برنار (١٨٥٨ - ١٩٠٥م). وقد بدأ النقد الأدبي مع يونس رؤوف ودينار وكاميران خزندار وقد كتب علاء الدين سجادى في تاريخ الأدب الكردي وأصدر خمسة مجلدات من (مقتلوازل) وكذلك كتب الدكتور معروف خزندار «تاريخ الأدب الكردي» تتناول فيه حياة وأصناف الشعراء والكتّاب الأكراد وجاء في سبعة أجزاء: الجزء الأول:
- صدر عام (٢٠٠١م) في ٣٣٩ صفحة وقد غطى به الدكتور معروف خزندار تاريخ الأدب الكردي الندون منذ نشرته حتى القرن الرابع عشر الميلادي مرثاً بـ (١٣ شاعراً + تصويص مختارة). الجزء الثاني: صدر عام (٢٠٠٢م) بـ ٤٦٠ صفحة يتناول فيه الدكتور خزندار تاريخ الأدب الكردي من القرن الرابع عشر الميلادي حتى القرن الثامن عشر مقدماً (١٣ شاعراً) وفي هذا الجزء يتناول ظهور الرواية الشعرية (للمنظومات القصصية) لبنان للقرن الثامن عشر الميلادي وكتلتا اللهجتين الساندين (الكورمانجية والكورانية) ومنها (للي والمجنون) لحمد علي الكندولي و(قلى والمجنون) لحارث البعلبي و(يوسف وزليخا) لاسلم سليمان. الجزء الثالث: صدر عام (٢٠٠٣م) بـ ٤٢٩ صفحة يغطى الحقبة الأدبية من (١٨٠١ - ١٨٥٠م) مقدماً أهم شاعر النهضة الشعرية في جنوب كردستان في ظل الإمارة البابانية ويقدم عشرة شعراء أمثال نالي مولوى (١٨٠٦ - ١٨٨٢م). الجزء الرابع: صدر عام (٢٠٠٤م) بـ ٦٤٤ صفحة ويغطى الفترة الأدبية ما بين (١٨٥١ - ١٩١٤م) يقدم فيه المؤلف (٢٩ شاعراً وشاعرة) في مناطق: أردلان وموكرمان وسوران وكرميان أبرزهم الشيخ رضا طاباني (١٨٣٧ - ١٩١٠م). الجزء الخامس: صدر عام (٢٠٠٥م) بـ ٥٨٩ صفحة يحرف فيه الدكتور خزندار بـ (١٧ شاعراً و٣ كتّاب) ناشطين خلال الفترة ما بين (١٩١٤ - ١٩٤٥م) وأبرزهم بيره ميرد (١٨٦٧ - ١٩٠٠م) وزبور (١٨٧٥ - ١٩٤٨م). الجزء السادس: صدر عام (٢٠٠٥م) بـ ٦٣٤ صفحة وهو يغطى قراءة نصف الفترة ما بين (١٩٤٥ - ١٩٤٨م) ويعرف بـ (٢٧ شاعراً و٣ كتّاب) ويتركز على الأدب الكردي في تقاسيا (أرمينيا وجورجيا) وسوريا كما يتناول سيرورة الشعر الكردي وتطور القنتر اللغوي والتأليف المسرحي والفراغ المسرحية ومن أهم الشعراء والأدباء في هذا الجزء: جكرخوين (١٩٠٣ - ١٩٨٤م) وكاميران بدرخان (١٨٩٥ - ١٩٧٩م) الجزء السابع: وهو استكمال لتقديم شعراء وكتّاب الفترة ما بين (١٩٤٥ - ١٩٧٥م) وهم (٤٠ شاعراً و١٠ كتّاب) أبرزهم أوصمان صيرى (١٩٠٥ - ١٩٩٣م) وإبراهيم أحمد (١٩٠٤ - ٢٠٠٠م). (هوزان بادلي).

ملاحظات على الذاكرة التاريخية في الكتابة النسائية فاطمة المريني وخوسيفينا دي الديكوا نموذجاً

د. رشا أحمد إسماعيل

يهدف البحث الذي نحن بصددّه الآن إلى تفسير المفزّي من الإحالات السياسية و التاريخية في النصوص الروائية النسائية من منظور الجندر (Gender) أو دراسات النوع كعصر تحليلي جديد في العقد الأخير من القرن العشرين. ويعتبر التطرق إلى التاريخ السياسي والاجتماعي حلقة من حلقات التطور في كتابات المرأة، حيث إن الوعي للنسائي ممثلاً في الإبداع الروائي انفتح في بداياته أشكالاً عدة قبل أن يتطور و يلقى الضوء على السياسة و على المآسي الناتجة عنها كنتائج لأفعال الرجل وليس كخلفية للأحداث. وكلفنا استعراض عام لتوجهات الكتابات النسائية للدلالة على حداثة اهتمام المرأة الراوية بالتاريخ وبالسياسة كمثل مشارك في أفعالها.

بولكير أول مواجهة بين الآراء الخاصة بتحرير المرأة في مقابل تلك التي تعظم دورها المكرّس لعملها في المنزل، وكانت كثير من تلك المواجهات تتم بين النساء. فمجدت أنجيلا جراسي Angela Grassi "زهينة الأمهات" التي هي من علامات سمر المرأة ورفعة مقامها. ورفضت خوسيفينا ماسانيس Josefa Masanes تحرير المرأة التام الذي

البّده كان شغل المرأة الشاغل هو انتزاع **ففي** اعتراف الرجل بكونها شريكاً أساسياً في الحياة والتأكيد على أن فكرة طبيعة المرأة الخاصة وفطرتها التي تميل إلى العاطفة والانفعالية والتهور والمبالغة في اعتبار أن الجانب الأموي هو المجال الأوحّد الذي تبرّع فيه المرأة هو تميم عار من الصحة. فقد شهد القرن التاسع عشر في إسبانيا

بانتشار الرواية المعاطفة الذي كان دورها الأساسي يتمثل في تحقيق للعبة والتسلية فقط. وقد أظهرت هذه الروايات "للتقديم" بعض سمات الحداثة التي ساعدت علي تلاشي القالب الأدبي النسائي السائد عبر قرون طويلة والمُصنم خصيصاً لإرضاء ثقافة ذكورية بحتة، فبدأن بالمطالبة بحقوقهن وبمسائلاتهن بالرجال في مجتمع ذكوري صعب المراس وحملن علي عاتقهن تطوير الحركة النسائية، وتعتبر روايات Concha Espina و Carmen de Burgos خير مثال علي هذا التيار.

أما بالنسبة لأدبيات جيل "الخمسينيات" أو جيل "منتصف القرن" وهو الجيل الذي كان شاهداً علي الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) واللاتي كَوْنٌ ما يُعرف بـ "أطفال الحرب"، فلهن انشغلن بالجانب الاجتماعي للأدب مراكبات بذلك مجريات الأحداث السياسية والاجتماعية التي كانت تصيب المجتمع الإسباني رجالاً ونساءً علي السواء فأصبح الهم السام هو الأجر بالاهتمام، وأصبحت المطالبة بحقوق الجميع أهم من الاهتمام برفعة شأن جنس دون الآخر. وفي جميع الأحوال فإن التاريخ السياسي يعتبر بعداً ثالثاً من أبعاد الأعمال الأدبية أو خلفية الأحداث، ففي أغلب الروايات النسائية التي كُتبت في أعقاب الحرب لا يتم تناول التاريخ أو السياسة بشكل واضح وغالباً لا يتم تحديد أي تاريخ سياسي بشكل خاص فجميع الأعمال تدور أحداثها في فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية فقط دون الدخول في تفاصيل؛ حيث إن هذا الإطار التاريخي كُفيل في حد ذاته بأن يُذكر الكاتب والقارئ علي حد سواء بالحدث الجلل المتمثل في الحرب وبالمآسي التي تعرض لها الشعب الإسباني برُمته دون تحديد حدث سياسي تاريخي بعينه.

وقد كان علينا أن نتنظر لتسعينيات القرن العشرين وللسنوات الأولى من الألفية الثالثة لجدد أصلاً تحاول إحياء التاريخ السياسي، حيث إن هذه السنوات، التي مستهد ظهروا الكتابة المثقفة والبطلة الروائية المهمة بالبحث عن الهوية وعن الذات.

يتناقض مع طبيعتها البيولوجية، وطالبت بتحريها الذهني والعقلي الذي يدعم دورها كأم وربة منزل وليس من منطلق كونه من الحقوق القطرية لتحقيق المرأة ذاتها. ورفضت كونثيثيون أرينال Concepción Arenal في كتاب المرأة في بيتها (١٨٨١) اعتبار ربة المنزل نموذجاً للكمال وانتقدت المدافعين عن ذلك؛ لأنه لا يدل في حقيقة الأمر إلا علي السكون والجمود بالنسبة للمرأة. وعلي الرغم من كونها أول امرأة دخلت قاعات المحاضرات في جامعة مدريد المركزية متكررة في زي الرجال وحضورها بطريقة غير منتظمة كمتسمة في كلية الحقوق، إلا إنها كانت من المناهضين لفكرة مشاركة المرأة وإشراكها في الحياة السياسية لما يتطلبه ذلك من إعمال السلطة واستخدامها الدائم، وهو ما لم تكن المرأة مؤهلة له حيث إن صفاتها الغالبة هي الرفق والعزوبة واللين. وكانت في ذات الوقت تجرّم محاولات فرقة المرأة في بيتها وجعل دورها جُكرًا علي مهمتها كزوجة وأم فقط. ولا يجب أن نغفل في هذا الصدد الدور الذي قامت به إميليا باردو باثان Emilia Pardo Bazán، أول أستاذة كرسى في الجامعة الإسبانية والصحفية والأديبة البارزة في القرن التاسع عشر والمراسلة الصحفية في باريس وروما كإحدى المدافعات عن الدور التحرري للمرأة.

وشهدت بدايات القرن العشرين سلسلة من التغيرات علي الصعيدين الاجتماعي والسياسي أدت بدورها إلي اختلافات جذرية في شكل ومضمون الأدب المنتج، فظهر تياران أدبيان نسائيان أحدهما محافظ انتهجت بعض الأدبيات اللاتينية ويقعن منهاج السابق ذكرهن في فهمهن لدور المرأة، وآخر تقدمي سار بخطا وثقة نحو إصلاح وضع المرأة في جميع المجالات، ونتج عن ذلك أن أخذت روايات الثلث الأول من القرن العشرين في إسبانيا في الابتعاد شيئاً فشيئاً عن السمات التقليدية: للأدب النسائي، وهي السمات المتعلقة

صفة "الشر" أو "السوء" التي لطالما اقترنت بالمرأة ومحاولة من الكتابات في انتفاء هذه الصفة عن المرأة. إن الكتابة النسائية تدخل منذ نهايات القرن العشرين مرحلة جديدة وتخوض في أرض بكر كانت حكراً على الأدباء من الرجال وهي منطقة الحديث عن التاريخ السياسي وذلك لتحقيق هدفين من وجهة نظرنا: تصحيح الصورة السيئة المقرنة بالمرأة والتي يرجع السبب فيها للكتابات الذكورية وكذلك نُسب "الشر" لزارعه وممارسه الحقيقي وهو الرجل.

ومفهوم "الشر" هو المعاناة وتحمل الآلام دون اختيار، وهو الإحساس المقروض في بعض المؤسسات والبنى الثقافية والاجتماعية التي تروج له، وكثيراً ما تتم معاشيته في الحياة اليومية دون إدراكه أو تصنيفه كشر حيث إنه ممزج بالوجود (١). وفي هذا الصدد يجب ألا ننفل دور "دراسات النوع" وتصيراتها في بيان أن الطبيعة البيولوجية للذات الإنسانية لا تعتبر كافية لشرح الاختلافات السلوكية لنوع دون الآخر بمعنى أن النوع يعبر عن "نتاج اجتماعي متعلم ومكتسب ومتوارث من جيل إلى جيل"، وبالتالي فإن السوء الفطري لدى المرأة، وهو الرأي السائد في كثير من الأعمال الأدبية الذكورية، هو بعيد عن الصحة وإن وجد فهو نتاج لما تقاتله المرأة من تربية اجتماعية وليس لغروق بيولوجية. وكان لذلك الاكتشاف أصداء واسعة لدى النصريات اللاتي حاولن تحسين الصورة السلبية للمرأة والملازمة لها على مر العصور. ففي الحديث عن المرأة في الإنتروبولوجيا، قلّنا كثيراً ما كان يسلط الضوء على الشرور المرتبطة بها، ويعرض لنا Jean De-lumeau في تاريخ الخوف عند الغرب (٢) معلومات قيمة عن الخوف من المرأة بصفة عامة واعتبارها عميلة مريّة من صيالات الشيطان. وفي بدايات الأدب الإسباني مثلاً كانت الماهرة أو القوادة هي النموذج الوحيد القادر على اختيار وتحديد مسار حياتها وذلك بدءاً من La Celestina

وعن الأصول التاريخية، وستصبح هي مصدر الوحي والمثمة الأولى في الرواية النسائية وستختلف تلك المرأة الجديدة وراء ظهرها الصورة المشوهة للمرأة التي خلقها الإبداع الذكوري - الفلسفي والروائي -. وجزء من الفضل في ذلك يرجع إلى النوفم الذي أضاعته الحركة النسائية في ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر، حيث تمتد مراحل البحث عن المساواة والمطالبة بها إلى مرحلة انتقاد التفرقة العنصرية بين "قطبي" البشرية.

ولمفهوم الجندر (Gender) أو "دراسات النوع" وهو الخاص بإجراء الفروقات بين الجنسين على أسس ثقافية واجتماعية وليس على أساس بيولوجي فسيولوجي دور أساسي في هذا التطور في كتابات المرأة حيث إنه انتبه إلى أن تحديد الأدوار الاجتماعية للجنسين يتم حسب منظومة المجتمع الثقافية والاجتماعية والسياسية في حقبة زمنية محددة، وأن الاختلافات البيولوجية ليست ذات قيمة في الاختلافات السلوكية بين الجنسين. ولكن ما الهدف المرجو من استثمار التاريخ في الكتابات النسائية؟ وما علاقة "دراسات النوع" بذلك؟ نعتقد أن الأمر برمته يتعلق بشكل وثيق بتأصيل "فكرة الشر" أو "السوء" حيث تلجأ الكتابات إلى عرض تاريخي وسياسي وحربي وحشد عدد لا بأس به من المواقف التي أودت بحياة عدد كبير من الضحايا، ناهيك عن تذكير القارئ بكثير من الشرور التي ارتكبت في حق البشرية والإنسانية جمعاء بصفة عامة، وذلك للتعبير عن شقين أساسيين ومكونين فاعلين في قضية المرأة: أولاً التركيز على أن الظلم الذي يقع على المرأة من قبل الرجل ما هو إلا جزء من كل، جزء من عالم لا متناهٍ تعتبر فيه المرأة من ممتلكات الرجل، وبالتالي فإن ما يلحق بها من ظلم يلحقه بعض الرجال برجال آخرين أيضاً وهو ما يرمخ قيمة الطبقة مثل الذكورية والعنصرية... وكلها مصطلحات استثنائية، تستلثي جزءاً دون الكل... وثانياً، حذف

مرتبطاً ارتباطاً وثيق الصلة بفكرة "القوة" أو "القدرة" حيث إن السلطة الموزعة بطريقة غير عادلة بين الجنسين تجعل التاريخ السياسي ونواتجه حكراً على الرجال فقط دون النساء. وعند التطرق للأحداث الجسام التي تصيب فيها الرجل، فإنه لطالما يُنظر لأخطائه القاذرة واسيئات عمله على أنه أمرٌ مسلمٌ به، شيءٌ وُجدَ وحَقٌّ ليس إلا. كما أن الشرع عنده ليس جزءاً مكوناً لطبيعته بعكسه عند المرأة إذ يعتبر جزءاً لا يتجزأ من طبيعتها. كما أنه عادة ما يتم إغفال الدور الذي تلعبه المرأة في الحياة العامة، حيث يتم إخفاء أو طمس معالم التضحيات التي تقوم بها أو التحقير من شأنها. إن تضحيات الرجل هي الوحيدة القادرة على إنقاذ حيواتٍ أخرى وبالتالي فإن دماء الرجال فقط ذات قيمة على الرغم من كونه السلول الأول عن سفك كثيرٍ منها في أنعام المصورة.

ومما يلفت الانتباه أن تسعينيات القرن المنصرم هي لحظة انطلاقة موحدة لعدد كبير من الكاتبات في هذا الصدد، إذ إننا لاحظنا أن كثيراً منهن ورغم انتمائهن لأجيال وثقافات وبلدان مختلفة، إلا إنهن اجتمعن على توثيق أعمالهن توثيقاً تاريخياً مما أعطي لهذه السمة صبغة عالمية لاجتماعها في أكثر من مكان في الوقت نفسه، وهو ما يؤكد أن وراء هذا الاهتمام بالتاريخ مغزى نوعياً. فرواية قصة مُعلّمة (١٩٩٠) للكاتبة الإسبانية خوسيفينا دي الديكورا Josefina de Aldecoa ورواية قطعة من أوروبا (٢٠٠٣) للأدبية المصرية رضوي عاشور، ورواية عابر سرير (٢٠٠٣) للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي ورواية أحلام النساء العريم. حكايات طفولة في الحريم (١٩٩٤) للكاتبة المغربية فاطمة المرينسي وأخرى كثيرات تشترك في هذه السمة ورواياتهن خير مثال على تطويع التاريخ واستخدام إحالاته في تحقيق مآرب نسائية متعلقة بتأصيل فكرة الشر والبحث عن جذوره. ونشرح فكرتنا مستناول بالبحث والدراسة النموذج الإسباني للكاتبة خوسيفينا دي الديكورا (ليون ١٩٢٣-١٩٩٠).

ومروراً بروايات الصعاليك النسائية مثل *La Lozana andaluza* و *Picara Justina* وكثيراً ما امتدح أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر المرأة طالما أنها لم تنش عن القاعدة التقليدية ولم تخرج عن الموروث التعارف عليه والمتفق عليه في العادات والتقاليد كما كانوا يواجهون مطالبات البعض بالتمتع بالحرية بكثير من الحيلة والحذر. ولا نستطيع أن نغفل الدور الذي لعبته بطلات روايات في الألب العالمي مثل *Ana Ozores*, *Madame Bovary* في تأصيل فكرة الشر عند المرأة وربطها بها كنماذج لنساء ثوريات أدركن حقن في الاختيار وأجهض حلمهن بالحرية العاطفية واصطلمن بالواقع. واجتمع جميع أدباء القرن التاسع عشر على تقطيع المرأة وقولبتها تبعاً لنموذجين لا ثالث لهما. أولاً نموذج المرأة بتراضعها وطاعتها وإذعانها لما يحيط بها من ظروف والذئبة للنموذج الأنثوي المستحسن من فيك الفكر الأيديولوجي الذكوري (نموذج السيدة مريم المذراء). ثانياً نموذج المرأة الثوري الذي قاد الرجل إلى الهلاك والضياع (نموذج حواء التي أخرجت آدم من الجنة بتطلمعاتها غير مصبوبة العواقب). هذه الطبيعة الازدواجية للمرأة كان لها دور في تصنيف جميع بنات آدم، ولكن غالباً ما كان يعتبر نموذج السيدة مريم المذراء بمثابة طوق النجاة لأغلب النساء والطريق السهل لحياشة سلمية في مجتمع ذكوري يحت جمح كل ما هو مألوف ويجهض كل محاولة لتطور المرأة. هذه الشواهد السابقة عن ميثاق النساء ربما كانت هي الدافع الذي من وراءه شرعت كاتبات كثيرات في سبر أغوار السياسة ليعدن توجيه أصابع الاتهام باتجاه الفاعل الحقيقي والحرك الأساسي لكثير من الجرائم التي ارتكبت باسم التاريخ والمياسة. إن التاريخ الذي صنعه الرجل بشكل عام يعتبر من الدلائل الواضحة على أنه مسبب "الشر" كما أنه من وجهة نظر النسويات نتاج لتربية المجتمعات للذكور. ويعتبر هذا المظهر من مظاهر "الجنس"

١٩٦٥. ولهذا التاريخ مغزي بالغ الأهمية؛ حيث يتوأكب فيه ظهور بواكير الحركة النسوية المغربية وظهور الحركة القومية المطالبة بالاستقلال عن فرنسا حيث الأولي نتاج للأخري ونتيجة مباشرة للاحتكاك المستمر مع المستعمر الغربي.

تبدأ المرينسي روايتها بعرض جغرافي لمدينة فاس وتلقى الضوء على الطابع التاريخي المميز لها مما يتيح الفرصة لعرض كل البعد التاريخي والديني الذي يميز العمل، وعن طريق هذه الإحالات يبدأ عرض الكاتبة لأحداث تاريخية دائماً ما يتم تناول عواقبها ونواتجها على النساء المعاصرين لها؛ حيث دائماً ما يتراخي تاريخان: السياسي الذكوري وبطله الأرواح هو الرجل، والاجتماعي النسائي: "ولدت سنة ١٩٤٠ في أحد أحياء مدينة فاس".

المدينة المغربية التي يعود تاريخ إنشائها إلي القرن التاسع الميلادي؛ والواقعة على بعد خمسة آلاف كيلو متر إلي الغرب من مكة وألف كيلو متر إلي الجنوب من مدريد إحدى عواصم المسيحيين الأشراس" (ص ١١).

ولا نجد في النص تمييزاً بين شخصية المستعمر الأجنبي وشخصية الأب، فكلاهما يسعى استخدام السلطة المخولة إليه وكلاهما ممثلاً للديكتاتورية السياسية والاجتماعية على السواء. ثم تستطرد الكاتبة في تعريف "الحدود" وكيف أنها تعتبر المشوّل الأول عن أيما حروب ومشكلات نشبت بين البشر على الصعيد السياسي وفي مجال العلاقات الإنسانية، في إشارة واضحة لأهمية أن تحترم الحرية الفردية للأشخاص والجماعات. "إن النظام والتناغم لا يتحققان إلا إذا راعى كل فريق حرمة "الحدود" وكل انتهاك لهذه الحرمة سوف يقضي - وبشكل حتمي - إلي الفوضى والشلل" (ص ١٢).

"مهما تأتي الرياح الباردة من الشمال، تأتي الألام" (ص ١٣)...

"الحدود خط وهمي في أذهان الحاربين" (ص ١٤).

والنموذج المغربي للكاتبة فاطمة المرينسي (فاس - ١٩٤٠) ليان هذا التوحد في المختلج الجمعي النسائي في أدب المرأة المعاصر.

يعكس المعلن تاريخاً سياسياً عريضاً وهما مثلان صارخان على المهانة النسائية وعرض لمواقبها ونتائجها القائمة على أساس شكلي وبناي واحد، وهو الصراع بين قوتين متضادتين ومتقابلتين والمتمثل في التناطح بين السلطة والحرية. وعلى الرغم من تباين صور وأشكال هذه السلطة التي تمثلها كتائب جيش فرانكو المتوط بها العمل على حفظ النظام ومراقبتها في إسبانيا في فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية في رواية الديكوا، كما يعبر عنها المجتمع الذكوري المغربي (الأبوي) والحاكم والمسيطر في رواية المرينسي، فإن مبدأ الحرية يتماثل كثيراً في المعلنين وكلاهما يعرضان للذو الذي يلعبه التاريخ السياسي في حياة بطلات العمل وكافاته على حد سواء. ففي الرواية الإسبانية، نجد أن شهادة البطلة على أهم الأحداث التاريخية في إسبانيا في فترة ما قبل الحرب الأهلية وتحديداً في الحقبتين اللتين سبقا نشرها تمثل البعد التاريخي لرواية قصة معلمة. أما بالنسبة لرواية المرينسي فنجد أن النقط الذي يربط الأحداث ببعضها البعض هو الاحتكاكات الحياتية لجموعة من "الحرير" الحبس في بيت العائلة والمكون أو الركود في حياة قاطنيه. وينطوي العمل على ابتكار من نوع خاص فهو عبارة عن جنس أدبي يندرج تحت الرواية ولكنه في مقاربة تتحرر إلي سرد الحكايات، وهو أقرب بوثائق مزج بين خصائص الرواية وخصائص السيرة الذاتية في قالب واحد ليرقي الضوء في النهاية على "الحرير السياسي" حيث تقوم الكاتبة باستنباط شخصيات من الواقع وتقديم أخرى مثخيلة. كما لا يخلو العمل من مزج ذلك بشخصيات تاريخية حقيقية من أرض الواقع. وتعالو المرينسي جاهدة في أن تعرض لأكثر عدد من الأحداث التي كانت هي بنفسها شاهداً عليها منذ ولادتها في عام ١٩٤٠ وحتى عام

والأعمال التي ترتكب الآن باسم إرماء الديمقراطية، هي في مجملها لا تختلف إطلاقاً عن الاضطهادات التي تمارس ضد المرأة بشكل عام. يُجسِّدُ النص مثلاً لقوة الخليفة العباسي هارون الرشيد وحروبه مع الرومان، ويحدثنا عن "قواعد اللعبة" بين القرنيين والتي لم تخرج عن كونها وسيلة من وسائل استغلال المرأة. ويوضح لنا أن الصلة بين "حكم العالم" و"حكم المرأة" واضحة وجلية كما أن العلاقة بين "القتاص الأرضي" و"اصطياد النساء" بكل ما تحمل الأرض من معان اندروبولوجية يجعلها ترمز للمرأة، واضحة للعيان:

"تطعت ممابقة السيد هذه علي المستوي العالمي، وما جري هو أن البيزنطيين رحبوا الجولة الأولى. لقد كانوا الشعب الأكثر شراً بين شعوب الإمبراطورية الرومانية قاطبة. ول سوء الحظ، كانوا يعيشون علي مقربة من العرب، ولم يكونوا يفوتون فرصة تسخّل لهم لإلحاق الإهانة بجيرانهم. لقد غزا أمباطورهم العالم، وقصص عدداً هائلاً من النسوة، ثم زربهن في حريم، كي يبرهن علي أنه رأس الجميع. بين يدوه تذال الشرق والغرب، واستبد الخوف بكل منهما. غير أن العرب وبعد عدة قرون تعلموا غزو الممالك وصيد النساء، وحققوا تقدماً سريعاً ونجاحاً باهراً، ووضعوا علي ذروة أولوياتهم غزو الإمبراطورية البيزنطية. وأخيراً... ها هو الخليفة هارون الرشيد - الذي حظي بمزية أول من وطئ تلك الأرض - يتهدد الإمبراطور الروماني بجيشه سنة ١٨١ هجرية (٧٩٨ ميلادية)، فدُعر هذا الأخير وأصيب بالهلع، حتي أنه وافق -مرتجفاً كورقة من مهب الريح - علي الإقرار بأنه مستعد لدفع مبالغ بغير حساب، شريطة أن يقتل الجيش الإسلامي بالتراجع قليلاً عن حدود الإمبراطورية. أصبح هارون الرشيد ثرياً وتابع فتوحاته في العالم أجمع. وبعد أن حشد ألف "جارية" في حريمه أنشأ قصرًا ضخمًا في بغداد ليحسبهن فيه. وبهذا الشكل، لم يكن لأحد أن يشك.

"الله قد أرسل جيوش الشمال عقاباً للبشر الذين انتهكوا "الحدود" التي تحمي الضعفاء؛ فإيذاء امرأة هو خرقٌ لحدود الله المقدسة، وإيذاء الضعفاء هو خروج علي القانون. (ص ١٤).

كما أن هذا الربط بين المرأة والمستعمر الأجنبي يتم عن مساواة بينهما في عدم احترام كليهما لحدوده، وبالتالي لا تستطيع الفصل بين "الحدود" كمصطلح سياسي وعن كونه مصطلحاً اجتماعياً يمثل انزواء المرأة.

"يقول أبي: تبدأ مشاكلنا مع المسيحيين علي نحو ما تبدأ مع النساء؛ فكلا الطرفين لا يحترم "الحدود" المقدسة. لقد وُبدت في خضم هذه اليليلة، حيث كان المسيحيون والنساء لا يكفون عن الاعتراض علي هذه "الحدود"، ولا ينكتفون عن انتهاكها. (ص ١١-١٢).

نعود الرنيسي بالزمن إلى الوراء وتتوقف عند زمن الأصول وذلك لإلقاء الضوء علي حقبة من أكثر سنوات التاريخ الإسلامي إشاراً علي جميع الأصعدة وهي المونون التي شهدت دوراً رئيسياً للمرأة المسلمة الأولى، وبخاصة في نشر الدعوة وما تبعه ذلك من تطور سياسي واجتماعي علي حد سواء. تقوم الرنيسي بقراءة الماضي من جديد لطرح الحاضر للمناقشة والتداول والمطالبة باستعادة الدور الفاعل للمرأة، كما كانت في فجر الإسلام وهي المطالبة الديمقراطية التي تخدم التعددية. ثم تستخدم شخصية شهرزاد كرمز أساسي مكون للفكر العربي وكناية في معناها في التخيل الجمعي علي الحوار بين الضعف والقوة، حوار الأضداد، وهي أيضاً ترمز لانتصار العقل علي العنف والوحشية.

وكل الحالات التاريخية والسياسية المدرجة في النص تؤدي دوراً في الكشف التدريجي عن الدور الذي لعبه الرجل في تاريخ البشرية والذي أضفى علي التاريخ طابع السوء. إن الغطاء والأعمال الوحشية التي ارتكبت قديماً باسم نشر العدالة، والتي تحمل في طياتها أغراضاً استعمارية

الأيديولوجية. تقول لالا راضية: "الخليفة هارون... لقد كان أمير الخلفاء أجمعين، فهو من غزا بيزنطة، ورفع راية المسلمين لتتغرف خفاقة في سموات الكثير من العواصم النصرانية". ثم تضيف بإصرار على أن ابنتها مخطئة كل الخطأ فيما يتعلق بالأحاريم: فالأحاريم ابتكار رائع فيوجودها تحقق الرجال المحترمون العيش لكل النساء الثلاثي لا أهل لديهن ويؤمنون السُترَ لهن، ويحمونهن من التعرض للخطر وانعدام الأمن اللذين يعمان الشوارع. إنهن يقدمون إليهن أماكن رائعة مرصوفة بالرخام وتملؤها البحيرات، كما يوفرون لهن الغذاء الحسن والملابس الجميلة والجواهر والطي. فهل تحتاج المرأة شيئاً آخر حتي تكون سعيدة؟ النسوة الفقيرات - كلوزة زوجة حمد البواب - هن فقط المجبرات علي الخروج للسمي وراء أزواجهن، أما النسوة المترفات المدلات فمفعول لهن ذلك العناء". (ص ٦٢).

وكلها شواهد تدل على أهمية التاريخ في الواقع وفي الأدب وعلي أهمية الدور الذي يلعبه في تصحيح المفاهيم الخاطئة المتعلقة باقران المرأة بالشر ودوره في الكشف عن مصدره الحقيقي. إن هدف الرينيسي هو استحضار مفهوم الشر الذي عاشته النساء وليس بأي حال من الأحوال إعادة قص أو عرض الشرور السابقة أو فهم الشرور الحالية. أما بالنسبة للنس الإيباني فإن نظرة خوسيفينا دي الديكو للتاريخ تختلف نوعاً ما عن نظيرتها المغربية فتجد أن استخدام المستعمرة الإسبانية غينيا الاستوائية كمكان للأحداث، وعلاقة المستعمر بالمستعمر موازي للتدور الذي يلعبه الاستعمار الفرنسي في المغرب في رواية الرينيسي. والعلاقة بين "الرجل الأبيض" و "الرجل الأسود" هي نفس علاقة الفرنسي بالمغربي، أو الرجل بالأثني. فيتم تطويع التاريخ الاستعماري واستخدامه كإسقاط لبيان حال "المستعمرات" و "المضطرب علي أمرهم" في المجتمع. ففي الجزء الأول من الرواية، تختفي أية إشارة من تربية أو من بعيد للنظم الاجتماعي.

في أن هارون الرشيد: هو السلطان، وبات العرب سلاطين العالم، وهما يجمعون أعداداً متزايدة من النساء، حيث امتلك الخليفة المتوكل أربعة آلاف جارية. وكان للمقتدر أحد عشر ألفاً من العبيد بين رجل وامرأة. لقد دان العالم لهم - من أقصاه إلي أدناه - بالاحترام وأصبح العرب يصدرن الأوامر، والروم يطيعون. بيد أن المسيحيين ماكرون ويجب ألا يثق بهم أبداً، وخاصة عندما يلعبون دور المطيع: ففي ظل انهمالك العرب في حين صماتهم خلف الأبواب، كان الروم وسائر المسيحيين مجتمعين بهدف التباحث في مسألة تغيير قواعد اللعبة في البلدان المتوسطية، وقرروا ما يلي: لم يعد الأمر مرتبطاً بمشدد جموع النساء وراء الأسوار، بل بات الأقوي - من الآن فصاعداً - من يحوز الآلات والأسلحة الأكثر فاعلية، بما فيها الأسلحة النارية والسفن الحربية. كما قرروا إحاطة الموضوع بنسرية مطلقة فوجب ألا يورخوا بكلمة واحدة من هذا التغيير الهيباً للعرب وأن يحفظوا سرهم بهدف أن يأخذوهم علي حين غرة. لقد كان العرب ناشمين علي أذنانهم ظناً منهم أن كل شيء يتعلق بقواعد لعبة السلطة معروف بالنسبة إليهم تماماً". (ص: ٥٩ - ٦٠).

كما نلاحظ النص إلي أماسة الملكة فريدة، ملكة مصر التي عانت الأمرين من زوجها الملك فاروق الأول: "باسمينة والزوجات الأخريات لم يكن يحبين ملك مصر، لأنه كان يهدد بالطلاق زوجته الفتاة الأميرة فريدة (التي طلقها أخيراً في شهر كانون الثاني من عام ١٩٤٨). ما الذي أوقع الزوجين في هذا المأزق، وأية جريمة تكراه اقترعها فريدة كل ما فعلته - ببساطة - إنها أنجبت ثلاث بنات لا يمكن لأي منهن أن تتبوأ العرش كخلف للملك". (ص ٤٦ - ٤٧).

وتقدم لنا الرينيسي الوجه الآخر لبعض للنسوة اللاتي تنتمين لأجيال سابقة ولللاتي ولدن وعشن داخل الحريم ويحملن الأيديولوجية الذكورية من قوة وعنف وشر وثأر، مما يخطهن مروجيات لهن.

مصرح لأي أبيض أن يتزوج من أسود أو حتى أن يقيم أي أسود علاقة مع أبيض". (ص ٧٦).
إن الانتقال من المستوى التاريخي إلى الاجتماعي لم يكلف الديكوا كثيراً؛ حيث إنها تتعرض في الرواية لبيان دور ثورة أكتوبر ١٩٣٤ وبداية إرهابيات الدكتاتورية على الصعيد التاريخي والاجتماعي، كما تعرض للمشاحذات بين الفرقاء دينياً (أي بين المعتدلين والمتشددين) وبين الأثرياء اجتماعياً (بين الجمهوريين المناهضين لقرانكو وبين الكتائب الموالية له). وتعتبر التفرقة العنصرية التي عانى منها الجمهوريون وإعدام الممارضين للحكم بمثابة صرخة ونداء توجهها الديكوا للمطالبة بخلق وعي إسباني جمعي وعرض تكبري أعمال الشر التي قام بها الرجل ومحاوله لمواجهة بحقيقته الغائبة عنه: أنه منشئ الشر وزارعه وحاميه الأوحده.

لقد اعتبرت دائماً الحركة النسائية جزءاً من الأعراف السياسية، بكل الكاتبتين الراعيتين تماماً للجانب السياسي للحركة النسائية لا تبحثان عن الصدام مع الآخر، ولكنهما تسهمان في عرض وكشف الحقيقة. إنها محاولة لفتح حوار مشترك، حوار الهم المشترك وليس حوار الأضداد. وفي المقام الأول يجب علينا أن نتذكر دائماً أننا لسنا أمام روايات متخيلة كلية ولكننا بصدد مادة وثائقية حيث إن العملين يحملان في طياتهما خلطاً بين الرواية والسيرة الذاتية المزوجين في قالب حكاياتي متخيلي ومبنى على مجموعة من الحقائق التاريخية والقضايا والمشكلات التي تحملها الكاتبتان بصفة خاصة على عاتقهن والنساء جميعاً بصفة عامة. ولكن رغم ذلك فلا يجب أن ننسى الجانب الشكلي والبنائي للعملين. فالتفاعل في العملين، وهو أصل الشر من وجهة نظر الكاتبتين، هو الرجل، ولذلك فإن صوت الراوي الذكوري هو المهيمن في النصين، حيث لا توجد شخصية نسائية واحدة يقوم على عاتقها مهمة النص الكلية. حقيقة فإن جابريلا والرئيسي بطلي العملين يقوم على عاتقهما وظيفة

المُمارس ضد المرأة حيث يتم تسليط الضوء على إفريقيا كقارة عانت من ويلات الحروب ومن الاستعمار والظلم مالم يعانيه مكان آخر على وجه البسيطة، وتبرز إفريقيا هنا الوطن الأكبر للمرأة على حد سواء، فكلاماً ضحية "الرجل الأبيض" وهو ما يتم تكراره بكثرة علي لسان البطلة جابريلا: "إفريقيا ضحية الرجل الأبيض". ("أسي لا تصدق الجنس الأبيض... تتشكك في درافهم). لم أتوقف أبداً من قبل أمام معنى كلمة عنصرية، ولكنه لم يكذب كثير من الوقت حتى فهمت أن رد فعل والدة صديقي لم يكن بالحدث العابر أو بالعمل التفسيف الناتج عن اتباع هوي النفس أو عن غريبة في الأطوار، وإنما كان النتيجة الطبيعية لحقيقة واسعة الانتشار" (ص ٦٣ - ٦٤).

تتضح البطلة في قصة مُعلّمة بأنها جزء من هذه التفرقة العنصرية المُمارسة ضد الزوج وأن لها دوراً في ترسيخها وذلك في إشارة واضحة إلى أن الشر المُمارس من الرجل ضد الأقليات مرعان ما يصيب علاقة المرأة بالزوج أيضاً ومرعان ما تتحول المرأة بدورها إلى مُستعمر تمارس نفس الدور السلطوي الذي يمارسه الرجل ضدها. أخذت الأيام تمر، وأخذت أكون بدوري جزءاً من الروتين، وأن أحول لجزء من النظام ومن العادات ومن أشكال التعايش. بمعنى أنني تأقلمت مع البيئة المحيطة. وجدت نفسي أعيد ممارسات وسلوكيات الرجل الأبيض المُستعمر واعتقد أنها كانت حجر الزاوية في المعاشية اليومية التي كنت أألفها عن غير وعي؛ مآذبات الغذاء اللطيفة بنا، الملابس اللطيفة بنا، أوقات الراحة، المشروبات، الأدوية الوقائية... ("ص ٧٠).

كما أن عدم فهم المجتمع الأبيض للصدقة التي تنشأ بين جابريلا وطبيب أسود لها مغزى في الأحداث: "لأول مرة بدأت أفضال عن علاقتي بهذا الأسود المثقف والثورق؛ ألا يعتبر ذلك استقلالية من ناحيتي. هناك حظر مراقب بواسطة القانون: ليس

لا يتم إلا عن طريق جماعي تضامني وليس شخصي. ولهذا فإن العاملين يُبينان على الفاعل الجماعي والمجتمع النسائي هو البطل الحقيقي. وأما في المقام الثاني، فإن أسماء العاملين يحملان دلالات واضحة وصريحة وصفية متعلقة بجمع شهادات لسير ذاتية.

وفي نهاية المطاف لا يسعنا إلا القول بأن الرئيسي والديكوا مشغولتان بتقرير الزمن التاريخي الذي يعيشه المتخيل الجمعي كمرجعية أساسية لبيان فقدان المرأة حقها في المساواة مع الرجل من خلالها. التاريخ هو دائماً تاريخ القوة، تاريخ القدرة، تاريخ الرجل، تاريخ السوء والشر، شر وسوء كانا دائماً ما يصطبغان بإدانة المرأة. وعن طريق استقارة البصيرة النوعية عن طريق استخدام منظور الجندر (Gender) أو دراسات النوع تحاول كلا الكاتبتين أن تحرر بنات جنسهما من الاقترانين البائس الذي ألصق بهن طوال قرون عدة بغير وجه حق. ■

القص جزئياً، وهما في حقيقة الأمر شخصيتان سلبيتان، أكثر مراقبة للأحداث ومشاهدة لها من كونهما بطلتي العملين، وتعتبر قلة حوارهما وصمتها المميز أكبر دليل على ذلك. وبذلك نلاحظ أن "الأنا" النسائية خاضعة وخنوعة في التصيين كأنعكاس لوضع المرأة. إن الفاعل الذي يقوم بالقص في قصة مدّسة هو الرجل الأبيض البرجوازي والمستعمر الإسباني، وهو المستعمر الفرنسي في رواية الرئيسي. وبالتالي فإن الإحساس النسائي العام هو السيطرة على رواية الرئيسي، فاستخدام ضمير التكلم الجمع "نحن" يُجِبُّ "الأنا". حيث إن وجود "الحريم" كمجتمع نسائي صغير وعرض أفعاله، وأخلاقه وأعياده واحتفالاته وآلامه عرضاً منفصلاً هو عموماً من أعمدة بناء العمل. كما أن عرض الوضع الاجتماعي للمرأة في غينيا الاستوائية لا غنى عنه ويسهم في عرض بنية مجتمع الأقلية في عمل الديكوا. فالكاتبتان تؤمنان بأن بناء الذات الفردية

المراجع

-VALCARCEL, Amelia, La política de las mujeres, Madrid, Cátedra Feminismos, 1997.

- فاطمة الرئيسي، أحلام النساء الحريم. حكايات طفولة في الحريم، دمشق، ورد للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٧.

(1) Ivone Gebara, El rostro oculto del mal: una teología desde la experiencia de las mujeres, Madrid, Editorial Trotta, 2002. انظر أيضاً: Georges Bataille, La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1991.

(2) Jean Delumeau, El miedo en occidente: siglos XIV-XVIII, Madrid, Taurus, 1989.

1991.

-CHOPIN, K., El deporte, Madrid, Hiparion, 1986.

-DELUMEAU, Jean, El miedo en occidente: siglos XIV-XVIII, Madrid, Taurus, 1989.

-GEBARA, Ivone, El rostro oculto del mal: una teología desde la experiencia de las mujeres, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

-RIVERA GARRETAS, M. Milagros, Nombrando el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista, Barcelona, Icaria, 1994.

ABU-LUGHOUD, Lila (ed.), -

Feminismo y modernidad en Oriente Próximo, Madrid, Cátedra Feminismos, 2002.

-ALDECOA, Josefina Rodríguez, Historia de una maestra, Barcelona, Anagrama, 1990.

-AMORÓS, Celia, Hacia una crítica de la razón patriarcal, Barcelona, Anthropos, 1991.

-BALLESTEROS, Isolina, Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española, New York, Peter Lang, 1994.

-BATAILLE, Georges, La literatura y el mal, Madrid, Taurus,

الملف الثالث العاشر

قسم الرواق

- «الحارس» رواية دينية تخلو من أشكال الموعظة الصنة ..
- قراءة في رواية «تغريدة البجعة» ..
- ناصر عراق في روايتين للذاكرة بين الغبار والقتل ..
- جيل السبعينيات: قراءة في خطابهم الروائي والسياسي ..
- انعكاسات الحرب والدمار على (أهل الهوى) ..

"الحارس"

رواية دينية تفلو من أشكال الموعظة الحسنة

عبد الغنى داود

يقدم لنا الكاتب والباحث والمفكر السينمائي (د. ناجي فوزي) أولى رواياته الأدبية "الحارس" كأول رواية أدبية عن حراس قبر السيد المسيح « وهي تجربة جديدة لهذا الباحث السينمائي الجاد - الذي قدم الكثير من في هذا المجال، وقد اختار موضوعاً جديداً وشيقاً وهو: إلقاء الضوء على الدور البشع الذي قام به اليهود في صلب المسيح، ومحاولاتهم لتلوين صورة النبي عيسى عليه السلام - بادعاء الدفاع عن (الناموس والشريعة اليهودية) حيث يتسبب روايته من خلال الجندي الروماني قائد الشرطة (ماركوس) الذي يسرد لنا وقائع هذه الأحداث الدامية... ليستعرض كيف استطاع الكاهنان اليهوديان (قوافا) و(حاران) أن يخدعا الوالي الروماني في أورشليم: (بيلاطس البنطي) - باعتبار السيد المسيح مجتافاً ومعرضاً للتعذيب اليهودي ضد الإمبراطور الروماني، وأنه يُصب نفسه ملكاً على اليهود... »

واستهزاء وقسوة مع رفاقه الثلاثة، ويحاول (بيلاطس) أن يثني اليهود عن المطالبة بصلب المسيح وقتله... دون جدوى. ويفري (قوافا) كبير كهنة اليهود ماركوس بأكياس القضية كي يواصل تعذيب المسيح، وأن يتابع الجلاد المكلف بتنفيذ الحكم بالصلب. ويطلق المسيح على "خفية الصلب الضخمة الغامضة - حيث يجرّونه إلى (قوة الجلجلة) عبر طريق أورشليم، وقد كتم كل الأعلام وجعل صليبه

الحاكم لا يجرؤ على محاكمته في البداية، ويرمته إلى (هيرودس) وإلى الجليل - لكن الأخير - رغم غله الدين ضد المسيح - يعيده إلى بيلاطس - لحاكميه، ويضيف كهيئة اليهود مرة أخرى على بيلاطس، بينما يظل المسيح أو السيد المناصري صامتاً ويصلي (ماركوس) الأمير المسيح - لكي يتولى الإشراف على جلده، ويعامله بمسخرية.

ويقف مع رفاقه لحراسة القبر، ويتابعهم قيافا وحنان وزعاء اليهود للاطمئنان على دقة الحراسة.. وفي الليل يلحج ماركوس طيفا نورانيا برافا، لا يستطيع تحديد كنهه، وكان الطيف لصقا بالحجر الذي لا يزال الضوء الساطع يبرق منه أكثر فأكثر، ليغمر المكان كله بفيض من الضوء يجعل منه قطعة من الشمس ذاتها، وبالكاد يلحج طيف وجه الناصري المصلوب، فيري فيه المصدر الفعلي لهذا الضوء الساطع خلال الحجر الشفاف من خلال فتحة الباب — التي تتلاشى الآن في فيض الضوء، ويتضاف تأثير هذا الفيض سريعا أكثر فأكثر، وتحول مقاييس الزمن لدي ماركوس — بما يشبه الذي عناه علي (تلة الجلجلة) إلى أن يتقلب علي رعبه، ويتقهقر ماركوس ورفاقه، وهم يستقرون النظر مرات معدودات نحو ذلك الكائن النوراني، الذي يظهر وكأنه الحارس الحقيقي لهذا القبر — الذي أصبح الآن خاليا فارغا — فيجرون في لهات: — لكن كهنة اليهود أسرعوا لينفرو فكرة أن المصلوب الميت يمكنه أن يعود حيا وينادى قبره، متحذرين من أن يقوم أتباعه بسرقة جسده، وهو ما يمثل كارثة بالنسبة لليهود الذين أرادوا أن يؤكدوا علي سرقة جسده (الحذف)، وحرسوا علي أن يثيروا الوالي الروماني ضد أتباع (هذا المصلب) وقولوا نشر إشاعة قيام تلاميذ الناصري بسرقة جسده والرومان نيام.. ويلجأ ماركوس إلى حجرة ضيقة في مجمع اليهود المقدس وكأنهم أسري مرتنون لدي هؤلاء العبرانيين بقيادة قيافا — الذي سيعقد معهم صفقة — مثل تلك الصفقة التي عقدها مع (يهوذا الإسخريوطي) لكي يسلم معلمه يسوع — إلى أيديهم — ويستعين بمجده (مخلص) للتجسس علي الجند الزوامان، الذي يتفق معهم أن يرددوا إشاعة أن أتباع اليسوع الناصري، قد أدتوا قولا وسرقوا جسد معلمهم نيما، ويهددهم بأنه سيذهب بأنهم سهلوا الاستيلاء علي جسد المسيح من القبر لأتباعه. ولا يجد (ماركوس) سرقا من الرغيفوخ لحظا قيافا وحظان سلكن مسخرة (الناصري) تطارده،

في صمت وهو ينزف الدماء، ثم يقوم ماركوس بجلده، وقد وقف (قيافا وصهره حنان) ومراقبهما من أعضاء (الشهدريم) أي المجمع اليهودي — يتفرجون في غبطة. ويتم إعداد منصة الإعدام. بعد أن هرب جميع تلاميذ المسيح ويريدوه ليلة أن قبض عليه بالأمس في ضيعة (جيشماني)، ويقوم الجنود بمساعدة الجلاد الجرمان في تجهيز يسوع لتثبيت جسده علي خشبة الصليب بحبل مجدول من ألياف غليظة، ويتم دق المسامير المعدنية لتثبيت أطراف يسوع علي خشبة الصليب، وكذلك في رقبته ومفصلي قدميه.. ويرى ماركوس أن رفاقه الثلاثة يتشاجرون علي ما يتركه الناصري المصلوب من ثياب قتيرة، وتبدأ السفيرة من المسيح مصلوبا — بينما يري النبي عيسى وهو ينظر إلي الصليب المصلوب إلي جواره واستنجد به — بينما المصلوب الثالث ظل صامتا (الحق أقول لك، إنك اليوم تكون معي في الفردوس) ويطلب جرعة ماء في صوت واهن ضعيف، ويردد (يا أباها في يدك أستودع روحي) وتهب الرياح في عاصفة شديدة فيجتحي الجنود منها، ويضرب (قائد المائة) المشرف علي ماركوس ورفاقه ويأمره بالقبضة في حراسة المكان، ويطلبه قيافا بعض أكياس الفضة ليطعن أحدهم جنب يسوع بالرمح، وفي الحال يسيل من التجويف الذي أحدثته طعنة الرمح دم وماء. فيتعجب الجميع ذلك المشهد غير المألوف، ويصاب ماركوس بالثوبش بعد أن قبل رشوة قيافا، ويلاحظ رفاقه الثلاثة أن رفيقهم ماركوس الضحوك العابت يقع تحت سيطرة نوع من الصمت لم يألفوه من قبل.. ويعود قيافا وحنان يطالبان الوالي بيلاطس أن يأمر بعض أساقفة القبر حتي اليوم الثالث — لأن يسوع قتل علي الصليب إنه بعد ثلاثة أيام سيقوم. ويهددهما (قائد المائة) بحراسة القبر، وترتفع بدا ماركوس بظلم بيلاطس المميز من علي حجر القبرة الضخم الذي يعلو باب القبر الجديد، الذي أصبح يضم جسد يسوع الناصري.

بخنجر مسنون، ويهرب، فيطارد عسكر الرومان.. أما ماركوس فإنه يرحل بصعوبة قبل أن يلحق به (قائد المائة) — محتضناً لقائفة قياب يسوع، وهو ينظر إليها برجاة أخير، ويهيم بصوت متقطع تماما (هل.. تقبلي.. يا إلهي في ملكوتك... كما قلت ذلك.. اللس..). (يقصد رفيق المسيح في الصلب) علي الصليب؟ وقد دار بنا الكاثب بين (دار الولاية الرومانية، المحاكمة، طريق الآلام، الجلعطة، الصليوب، القبر، القيامة) وهي خطوات تجسد أقدم مشاهد الحياة عامة في تاريخ البشرية علي الأرض، تلك التي خطت للجنس البشري وثيقة الخلاص بالفداء الإلهي لبني الإنسان. وبين ثابا صحائف البشائر الأربع في "المهد الجديد" من الكتاب المقدس، ومن داخل سطور فصولها، هناك أعداد كثيرة من الشخصيات التي يذكرها الإنجيل بأوصافها أو وظائفها بدون أسمائها، ومن بينهم هؤلاء الجنود الذي عاصروا السيد المسيح — له المجد، وهو يخطو علي طريق الفداء نحو الصليب، ومنهم من شاهدوا وعايروا هذه الخطوات الأخيرة، ومنهم من استمرت مهامهم حتي القبر، ليقرموا حراسا عليه، فمابينوا بعضا من ملابس القيامة المقدسة فجر الأحد فتجد ماركوس كراحد من هؤلاء الحراس هو موضوع هذه الرواية الأدبية الدينية، التي تتخلل جانبها من صفحات حياته منذ اللحظات الأولى في محاكمة السيد المسيح — يوم الجمعة العظيمة في قلعة أنطونيا — دار الولاية الرومانية في أورشليم هكذا يقدم الكاتب روايته — كيف جسدا؟ كان لاختياره شخصية (ماركوس) ليرد الأحداث من خلاله — أقرب إلي (الأسلوب السينمائي) في السرد، وكأنه يصور الأحداث من عين الكاميرا في فصول الرواية الثلاث والخمسين، حيث جاءت جميعا بالتقريب من منظور بطلها الحارس ماركوس، وكأنه (الراوي) الذي يشارك في الأحداث أو الميراث المتمم بالحكاية. رغم أن السرد يتم بصيغة الغائب، فهو — ككاتب سيناريو

ويصاب رفاقه بالقلق، ويبحث فيما يقال حول الفانسري فوجد كثيرا من الأمالي قد أشاروا إلي أعماله الخارقة مثل: فتح عيني الأعمي، وشفاء المفلوجين والبرص والمجانين، وإقامة عدد من الموتى مثل (إليازر).. ويبدأ في الشك في ادعاءات اليهود حول المسيح.. فيقرر شراء نصيب رفاقه من ملابس المسيح مقابل أكياس الفضة التي أخذها من قيافا، ويقضي رفاقه الوقت في الشراب.. بينما يطارد ماركوس طيف المسيح ويتخيل يسوع الناصري قبائله يكاد يصرخ بصوت مسموع. ويرمل قيافا عبده (ملخص) للجنود يستفهم علي ترديد إشاعة سرقة جسد الناصري وأنه في الحقيقة كان يسخر الشياطين في خدمته وكأنه بعلزول — رئيس الشياطين، ويتفكر أنه قام من الأموات، ويشعر الجنود بأن اليهود يتبعون خطواتهم.. لكن ماركوس مازال يجذبه طيف المسيح، ويأسون من إعادته إلي حظيرتهم فيكلون شابا قويا لقتله، وينجح ماركوس في عقد صفقة جديدة مع رفيقه ويشترى منها بقايا رداء المسيح مقابل كمين من الفضة فيشعر بنوع من السلام مع ذاته، ويرتاب فيه رفاقه ويذهب ماركوس إلي بيت مريدي يسوع — الذين رأوه هنا وهناك، ويعضهم سمعه، ومن ثم جسده الحي ووضع يده في مواضع جروح الفائرة في جبهته ويديه وقدميه وجنبه، ويشعر كهنة اليهود بالخطر علي سلطانهم، ويحاول الثلمان اليهوديان مطاردة وتهديد والتحقق مع ماركوس — لكنه يصر علي أن الناصري قد خادع قبره ولم يخطئه أتباعه، ويشعر بقيمة ما أقدم عليه من استرداد بقية رداء يسوع، ويعترف بأنه أخطأ عندما أسهم بالنصيب الأعظم في تعذيب ذلك الإنسان البار، وأن المسيح (قام بالحقيقة) ويذهب ليري أتباع يسوع حاملا الثياب إليه، ويدق بابهم يرقق، وعندما يلمس أحد الصبية ثياب يسوع يقضي ذراعه من الثقل. وبينما يتابع لمن التفتوح جاريين — الذي منسوب المسيح بدلا عنه — ماركوس كي يقتله، وعند الباب يطفئه

الأشياء، ويتنازل -مكرهاً- عن أعماقها غير المدركة، و(ناجي فوزي) يمتلك حاسة سينمائية قوية - حيث تصبح قصوره الثلاثة والخمسون - مقاطع تصويرية تتوزع في لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، ويتميز بحركة سلسة وتلقائية، دون افتعال مفاجئ أو متعثر، يسمح للأشخاص والأماكن من الخارج، ويعزف علي أي ملمح تومسيفي لا يعتمد مادته من الأشكال والألوان، ويختار الأفعال ذات الدلالة التحركة لدرجة أننا نستطيع بأسلوب التقطيع (الديكوباج) السينمائي أن نقسم القصور إلي سيناريو ينقسم إلي مشاهد بها تفاصيل (لزمان والمكان، ليل، ونهار، خارجي، داخلي، وموقع الأحداث) وتوظيف اللقطات السينمائية - لكن الرواية منذ فصل (٢٣) حتي الفصول قبل الأخيرة تصبح الحركة بطيئة، ويحول المرء إلي حوارات جدلية وشبه مناقشات، وهو لا يفطن هنا ببيان تعجز حكمة الكاميرا عن التقاطه - لكنه للحق يتميز بدقة عذسته (السمبصرية) ويظل الجزء الخاص بإبراز القوي الخارقة للطبيعة، وممطرة قيامة المسيح في اليوم الثالث بعد دفنه... فقد صوره الكاتب تصويراً بديها وحساساً - حين أخذ من الحكم والأناشيد الإنجيلية، ووسع من معناها بشكل ملحوظ في ظل طقوس المسيحية القائمة علي عودة المسيح الذي سيقبى معنا طوال الليلي، ويصور الكاتب عالم التبرعات التي تغلف الدين المسيحي - فهو متأثر بالجانب الروحاني في الإنجيل - في التعالي علي الموت، والموت والرجوع من عالم الموت أو العودة من الآخرة - بما يضفي علي هذه الرواية سمة روائية واضحة، وتخلق الجو القديري فيها. ملاحظة أخيرة نظيفة وهي - أن هذه الرواية بشخصها المتعددة وأحداثها المتفرعة - قد خلت تماماً من عالم النمام - إذا اخفت المرأة تماماً من عالم الرواية. وسيطر عليها العالم الذكوري الفالصر، وهي لمكان لهذا دلالة... تمكن جسيمة أبو جهنمية العالم، بلدي عاشته شخصيلت هذه الرواية المميز.

(إذ قدم من قبل قصة وسيناريو وحوار فيلم " القدراتي" ١٩٧٨ من إخراج : نيازي مصطفى) وكذا لديه سيناريوهات أفلام روائية أخرى، والسر هذا أقرب إلي السرد الذاتي إلي حد ما... معتمداً علي دقة الوصف للأماكن - دون التفحوص - صلاً بما يؤمن به الروائيون الجدد الذين ينادون (بالفضيل) من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي... والرواية هنا - تدخل في باب الرواية التاريخية وإن اعتمدت علي الخيال، أي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي، وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخاً جزئياً أو حاماً أو ذاتياً، أو مجتمعياً - فقد يكون تاريخاً - لشخص أو لحدث أو لوقف أو لفكرة، أو لجماعة، أو لحظة تحول اجتماعي - فالتاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون في كثير من تفاصيلها - حين تتخيل واحداً من هؤلاء الحراس، وتصور جانباً من صفحات حياته منذ اللحظات الأولى في محاكمة السيد المسيح يوم الجمعة العظيمة في السنة أنطوني أي دار الولاية الرومانية في أورشليم لكن الصيغة الأدبية تغلب علي جوها العام. فهي رواية دينية تمزج بين التاريخ والدين في مزيج واحد، وتقوم علي حبكة قائمة علي خط مستقيم وصاعد، و(راو) يسيطر علي الشخصيات ويتحكم في مصيرها، ولغتها، وتصرفاتها تفكها قنيا - مراعيها الأسلوب السينمائي في الرواية وهو الحرص في كل فصل علي (سلطة المكان، وشريط الزمان، وحركة المنظور، وعلاقات الشخص - من هنا - جاءت الزاوية - محدودة بدورها في قدرتها علي تمثيل خلجات الروح وديتبات المتأخر - مما يكاد يستعصي علي الترجمة الكاملة في حركة الوجه وبثرة الصوت - إذ لا تزال - الكاميرا - تتزلق - مثل الكفاءة الطائفة - من سطح جليد هذا العالم - قد تحسن التزليج وتزيد إيقاعاته وحركاته - كما حدث في هذه الرواية - لكنها لا تستطيع أن تذيبه بأنفسها الخارة النقية - (فالغليم السينمائي) يقتصر علي اقتناص سطح

قراءة في رواية تغريدة لكاوى سعيد

أ. د. ثناء أنس الوجود

صلاح عبد الصبور

الرغم من أن معظم الإبداع المصري وكثيراً من الإبداع العربي المعاصر - روائياً، قد تناول موضوع الفساد في شتى نواحيه وألوانه، غير أن أبطال ذلك العمل أو الأصوات الروائية التي احتوتها الرواية بصفة خاصة، عانى أفرادها من غياب الوعي الوقتي أو الكلي وتلامست بعض شخصياتها مع الجنون والمرض النفسي بأشكاله ومسمياته التي يمر بها من له اهتمام بهذا الحقل الحرفي. ولم يكن هذا هو للمح المميز في الرواية قطعاً، فقد كانت المعالجة الفنية لكل هذا الحشد من الشخصيات والسلوكيات المجنونة مع إمكان السيطرة والتبليط على هذا العمل تظهر بكفاءة فنية أخرى في إدارته بنجاح.

تحتوي الرواية على صنوت واحد مهين على رواية أحداثها المختلفة والمتعددة بقرع مرهق للقارئ المتأخر، ولهذا الزاوي يتسلط على ضلوة

يا هذا البسام المفقون الداعي للبهسات
إن كنت حكيماً تبهلى كيف أجن، تبهلى
فأنا أتوسل بك كي أهرأ ولع الكون
المجنون لا أطلب عندئذ فيه العفل

بعض الروايات المصرية المعاصرة
تستعصى علي أن تمر على قارئها مرور
الكرام، ذلك أن بعض هذه

الروايات تترك بصماتها العميقة على نفس قارئها ووجدانه لما تعالجه من موضوعات ولما تتفذه من مسائل فنية لافتة لهذه المعالجة. إن ينمي القارئ في السنوات العشر الأخيرة أصلاً فنية روائية مثل لهر الأبالسة واستقالة ملك الموت وموسيقى الحزل، وترنيمة الدار، وتلامس، وتغريدة البجعة، ولا يتسع المجال لذكر كل الأعمال التي توفقت عندما كثيراً وظللت أذكرها نظراً للمعالجة شديدة اللوحة فنيا التي تمت في إطارها.

وتغريدة البجعة واحدة من هذه الروايات التي لم أستطع أن أعبرها أو أقولها بالمصادفة، فقد هانتني هذا الحكم أكثر من مطالبة عوارض الموت والجنون والفساد فنية بصفة خاصة، وعطك على

والروحي قام الراوى بتعريف كل الأحداث والسلوكيات التي حدثت على جميع المستويات، ثم قام بتقديمها لنا. مما انمكس على طبيعة الأحداث والشخص والأصوات كما سوف نرى. بل تدخل هذا المزاج فى اختيار الأماكن والعلاقات، كما انعكس بالضرورة على كيفية إدارة العمل وخطوط السرد بصفة عامة ولا يخلو الأمر أخيراً من تأثير الزمن المختار على كل هذا.

ذلك أنه عبر نزعة واقعية شديدة الوطأة لأوضاع سياسية واجتماعية معاصرة، وطائفة تتوقف عند أشهر قليلة ماضية وإن كان تأثيراً ممتداً حتى الآن وغداً، وعبر انتقائية تنسم بالثقافة السوداوية من هذه الأوضاع، من تظاهرات مختلفة فى وسط مدينة القاهرة ومخزى مروية، وأطفال شوارع وتداخل أجنبى بسيط أوشك أن يقيم دوليات أجنبية داخل الدولة فى أماكن شتى كالقاهرة والإسكندرية والفيوم، ثم سحب لا تنتهى من دخان الحشيش والبانجو وروائح الكلبة وكل ألوان الفم، وإنمان الكحوليات.

عبر كل هذا ومسجلاً بشدة بأسر الواقعية النقدية، يقدم لنا الراوى المكان الذى تعدد من الشعبى إلى الأرستقراطى إلى الغرابات وماوى أبناء الشوارع فى الأزقة المتهنمة، ومن خلال تداعيات كل هذا - ينسم المكان بأنه فى الظل الغالب أو غير مأوف، أو لا نستطيع أن ننقله بسهولة، حيث تسيطر عليه المتباينة والبرودة والهدوء المصنوع فى أغلب الأحيان، مثل بنايات وسط البلد التى يقطنها الأجانب والتى أعادت أشبه بمحميات وما يحيط بها من أمن، أو العمارات الأخرى فى وسط البلد أيضاً التى تأخذ الطابع القريصي المصايرى فى الغالب، والتي لا يمكن أن يغلب عليها الطابع الشعبي، ويمتد المكان إلى صالات العرض للفنون التشكيلية، والمراكز الثقافية، ويخاضعة للمركز الثقافى للهندى، وبعض السفارات - فضاءات باردة على هامش القلب حتى لو كانت محلاً لأحداث جليلة - حيث الإضاءة المختلفة والمشروبات الهاممة والروائح المميزة، وحيث يتألف المصنوع والألفة المأكلة والرفعة والمخزى، وكل أركانها.

الحكى بضمير المتكلم بوصفه واحداً من شخص وأصوات الرواية، بل أهم شخصها ومحور أحداثها. فمن خلاله تدور الأحداث أو يساهم فى حدوثها أو يتقاعها، ثم يعيد تصديرها إلينا من وجهة نظره هو، فلم يسمح لحدث واحد أن ينمو مستقلاً بعيداً عنه. فجميع الشخص والأصوات أما يدخلون فى علاقة معه أو يرتبطون به بصلة ما أو يهيم عليهم لسبب أو لآخر، ومن هنا فلم يقل حدث واحد أو شخصية واحدة من قبضته، أقول هذا على الرغم من أنه ليس راوياً عالياً بيوطن الأمور وإنما ينتمى إلى ما نطلق عليه أكاديمياً (الراوى مع) الذى تصل إليه الأحداث فى لحظة وصولها إلى التلقى وليس قبل ذلك فهو لا يرى ما يحدث لكل الشخص بانورامياً، ولا يقرأ أفكارها أو يعلم بسرها وجوها، ولا تعدو تليوآته بالأحداث غيراته المتراكمة بالشخص وردود أفعالها من خلال علاقاته المتفرقة بها. هذا الراوى ليس شخصاً عادياً أو طبيعياً على المستويين النفسى والعقلى، فهو مثقف ثقافة رفيعة، دارس متخصص لغة العربية وشاعر ناقد، ينتمى لأسرة من الفرائح الوسطى للبرجوازية المصرية المنقرضة، وفوق هذا كله فهو قارئ نهم مثقف العقل والروح هذا ما تقدمه الرواية نظرياً عنه، أما فى سلوكياته فهو شخص عانى من إحباطات كثيرة، منذ أول دخوله إلى الجامعة للدراسة بكلية الآداب سواء من القبض عليه وسجنه لارتباطه بإحدى الخلايا اليسارية ثم موت زميلته وحييته الأولى هند. وقد أورثه هذا بالإضافة إلى إحباطات أخرى كثيرة وإفلاخ على كواليس الفساد والظلم على أرض الواقع فى القاهرة حتى حياته مختلفة، وأورثه دفعه كل هذا مزاج سوداوى هرب منه إلى الإدمان للمخدرات والكحوليات، والتقلب بين أحضان النساء رغم محاولته الفروج من علق زجاجة الإحباط فى مصر بالمعمل خارجها فى حدة بلاد منها السوداوية ودنى، غير أن ما جاءه من نقود لم يشع له لافى الترقاء فى تلك البلاد التى زارته إحباطاً وغربة، ولا الإيقار النفسى والروحي فى مصر. ومن خلال هذا (التقرير) التوسيع

حادثتي المسجن بسبب تيار اليسار وموت هند على النحو الذي مستوقف عنده، فقلع الراوي الانتقاد الشديد والسوداوية على كل شيء فتوقف عند أحداث بعينها وظواهر بعينها تمر بها شخص وأصوات الرواية، ويمر بها كذلك الوطن في الداخل والخارج. فحين يذراء زمن زاد فيه الفقر وانعدام القدوة ودخل الوطن في قيو معتم، فلا عمل ولا زواج ولا حرية ولا استقلال. فكثرت العلاقات غير الشرعية وزاد أولاد الفوارع حتى بلغوا في بعض الإحصائيات أكثر من ثلاثة ملايين طفل ليطب ويقيم ومخلوع وهارب فاكتظت بهم الشوارع ولا مأوى رسمي ولا ملجأ، فهم دائما القنبلة الموقوتة. ثم هناك المظاهرات المختلفة للتقابات والهبات التي تطالب بما ينبغي أن يكون حقاً ولا موجب، أزمة الجنوب في السودان، التسلط الأمريكي ومحاولة إقامة الدولة داخل الدولة، مهانة المصريين في الخارج، التكدن الشكلي واتخاذهم مهرباً من الإحباطات المتوالية حتى لو تم هذا بتدمير الذات من الداخل والخارج وغير ذلك من أحداث معاصرة ثقيلة الواقع على النفس.

وتقذف إلينا الرواية عبر أجزائها المختلفة عدداً كبيراً من الشخصيات التي عبرت من خلال رؤية الراوي المهيمن على الحكى، هذا فضلاً عن أصوات متعددة كثيرة لشخوص موجودة وشخوص مفارقة بالموت أو الهجر أو التبدل والتغير. ولم ينح من هذه الشخوص وتربكها النفس المتهزئة المضطرب والمجهز للانجراف والجنون بشئ الطرق، لم ينح من هذا المصير أو التشكيل سوى الشخصيات التي فارتقت بالموت ورحلت بعيداً وأولها التشكيل الصوتي الملائكي هند شملة الجويوة والنشاط والبراءة والرغبة الصادقة في التعاون وجب الآخر، مكلفة بالثقة الشديدة بالنفس، لكنها ترحل الأسباب بغير مبررة، وغير مفهومة، وجاء موتها المأسوي لأحد أكبر الباحثين على جنون الراوي واضطرابه النفسي وتخلله المعنى الذي لا زمة حتى آخر لحظة في حياته التي انتهت بالانتحار المتروك منه هو أولاً. ولم ينح من هذا المصير كذلك سوى أصوات شخوص مغمطة جلجلة كالأب والأم.

وتنقلب الآية لكي تحتوى الرواية كذلك على المكان التقيض تماماً حيث الكامن السرية لأولاد الشوارع، في الأثرقة المهجورة والخرابات والأبنية المهتمة وأطلال الأبنية التي شهدت يوماً ما صولة ودولة أصحابها، قال بها الزمن إلى الهجر والتهدم واحتلالها بدولة تقيض هي دولة أبناء الشوارع من الأيتام واللقطاء المخوعين بالمصطلح الجاهلي، أو الهاربين - صبيانا وصبايا من أعمار مختلفة، وحيث الأماكن لا سقف لها لا حقيقة ولا مجازاً، وحيث كل شيء مباح بلا سقف: الجنس والحريّة والإدمان والسرقة والغطف والقرعة هي الغالبية ولها الزعامة.

ويستد المكان ليشمل بعض الأحياء الشعبية على أطراف المدينة المكتظة مثل الطالبية في الهرم أو بين السرايات وما شابه ذلك - ومالحق ذلك كله من تطور للأوس، التهم الزراعة والمعتقدات والأخلاق الشعبية بما ضمته من قيم وعادات وحولها إلى قيم وأخلاقيات رأسمالية اعطى فيها من يملك كل شيء كل المروش مهما كانت أهميتها.

تمر هذه الأماكن بكل تجلياتها من خلال وصي الراوي الغائب عن الرعي في أحيان كثيرة الدمن، الذي يعاني من عدة أمراض نفسية. لو صحنا من غياب الكحوليات والإدمان، فنصل إلينا كما أوضحت لها مذاق غريب مدشش فاجع، ولكنها تختلف في المسحور عنها في الغياب الراعي المقصود، وظلت الأماكن تقيض على صاحبها وتقول في لاشعوره وشعوره معاً حتى نصل في النهاية إلى قبو الموت البارد المضيء الذي يصطف على جانبيه حتى النهاية وجوه أحياء وأصوات ثم أصوات ثم فراغ لانهاى وأخيراً... ولم يكن الزمان الذي دارت فيه الرواية بعيداً عن هذا المكان. فقد كان الزمان معاصراً تميز أحداثه بالمعاصرة والطزاجة، لكنه زمن مأكول متحول، لا تعيق المقارنة بينه وبين الزمن المخبني عن خيال رآويه. وكان إختيار الزمن يمثل جزءاً مهماً قريباً على إختيار المكان. وجعل شخصية مشوشة أصيبت في مستقبل سبيلها بهيمنة عابثة وإنسانية تفت على الجنون والفتنة الجور في كل شيء وانتهى بها...

بموسيقى مكسبكي تذهب إليه وتعلق الرواية على هذا الختام الكابوسي لزيب، حتى رغم محاولة الراوى ترك مبلغ من المال لأبيها وأخيها العوق. وأخيراً تأتي شخصية ياسمين الطالبة الجامعية الصغيرة التى التفتت فى وعى الراوى الهلامى بصوت وصورة هند حبيبته التى ماتت غداً دون سابق إنذار، والتى أخذت تنقلب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار فى محاولة بائسة لإرضاء الراوى الذى لم يكن يبحث فيها إلا عن حبيبة مفقولة وماضى ذهب بكل ما يحمل من حب وطمأنينة ووعد جميل بالأمل وأخيراً وفى أثناء بحث الراوى عن علامة هند فى جسد ياسمين تقيق الفتاة الصغيرة على جنونه ففكره وتنتهى قصة لم تتم، وكان من المستحيل أن تتم. وفى إطار الاضطراب والتخريب الذى لحق بالشخص، فإن أمراً لافتاً زرعه الكاتب بين شخصها وبصفتها تلك. إن شخصية (خليل) التى لم توجد على ساحة القس فى أية صفحة من صفحاته إلا عبر ذاكرة وخيال الراوى المرتد إلى الماضى. ولعل اسم خليل بعد ذاته يعنى شدة ملازمته للراوى، وطول معاشرته التى وصلت إلى حد (المخاللة) وهى أعلى درجات التلازم والصدقة. غير أن هذه الشخصية المزروعة طيفاً أو صوتاً فقط ليست شخصية سوية بدورها، إنها الشر والحقد والرغبة فى التدمير بدون مبرر أو جريرة، وهى الشخصية التى تظهر فى لحظة ما لتسرق القرح أو لتدمره مهما كان بسيطاً أو عظيماً، لا تغزى من خيال الراوى حتى آخر الرواية، لا تدبغ ولا تهزم ولا يعترىها الموت أو الزمن، فتتحول فى ضمير الراوى إلى علامة أو شخصية شمبية أطلقت من عقال الزمن الأرضى، لتعيش زمناً سمدياً نام بقله على صدر الراوى كالمرض النفسى الذى عشى فى وجدنه حتى لحظاته الأخيرة.

أما أطفال الشوارع فقد قامت الرواية على خلفيتها تماماً، وهم يمثلون الورقة الخلفية الرئيسية منذ أول صفحة حتى قريب آخر صفحة. لم ينفذ الرواية عليهم وإنشاءً وخلقاً، وإنما أمضت نماذج مختلفة منهم، يؤن كجانب كريم الهاراب من همسة أبيه

وقليل منهم منهم سامنتا فتاة سنغافورية مبددة الأصمال التى ماتت وهى تكتم بذيل وشجاعة خبر مرضها عن زوجها عصام. أما باقى الشخص قد قدمها لنا الراوى فى حالة مهترقة نفسياً وجسدياً وبخاصة فى نهايات حياتها، أو قرب هذه النهايات. فقد طرأ عليها جميعاً تحولات أدت إلى الخلل النفسى والعقلى، وأن أقول الأخلاقى هنا لأسباب لا تبدو مبررة. ذلك أنه بدءاً بشخص عصام التفتت التشكيلى متعدد المرواح الواعد فى شبابه قنباً على عدة محاور، فإن عصام هذا يتعلق قلبه بفنائه سنغافورية متعلماً مرضياً غير مبرر كذلك، وهو زير النساء الذى لم يعرف الحب ولم يفكر فى الزواج، وحينما تهجر سامنتا طالبة الطلاق، فينفذ لها ما يريد ثم يكتشف أن طلبها للطلاق كان بسبب رغبته فى تجنبه ألم فراغها، فتموت تاركة كل ثروتها إليه، لكنه يتنازل عن ميراثه لم يعود لينزل ويصاحب بشبه لوفة عقيلة جاعلاً من شقته مرسماً لكل لحظات حياة سامنتا معه أو بدونه، ثم يبحث استمراراً فى نفس الورقة عن شيخ صوفى يأخذ عليه العهد وتنتهى الرواية دون أن يخرج من أزمنة أو يجد لها حلاً.

ونفس الجنون ينطبق على المتطرف الشيوعى واليسارى أحمد الحلو، وزوجه شاهيناز، التى تنتهى حياته العملية لأسباب من الهوس الدنيى غير المبرر كذلك باستقالته من عمله المرموق فى شركة بترون، ليصل بالأسفل للطوى الشرقية التى تصنعها زوجته فى الشارع، وبيع المطور الشعبية الرخيصة أمام باب الشركة التى كان يعمل بها. محدثة دويلاً إثر طلاق العقل والخلق، والمستقبل لصالح هلاوس العصور الوسطى والهنسيوسية وزيت السمك والعنبر.

وتأتى شخصية زيب - الصخفية المبتدئة - بنت الصعيد الفقيرة التى تحول أياً فقيراً وأخاً عروفاً فلا تلقى من القاهرة والكتابة والنشر إلا كإعراض فلا تجد بداً من استغلال حدة الشيق لديها لكل من يرغب فتأكل بذكائها، كما يقول العرب، وقتننى علاقتها المحبلة بمصطفى الراوى الذى زهد فيها لصالح ما رشا الأمريكية ليتنسى الوضع بجمليتها.

موظفة السفارة النموذج الأكثر بشاعة الذي قدمته الرواية في كامل وعيه وقسوته وتسلطه، وأغلقت الرواية بالمثل على استمرار التسلط والانتهاك والإحساس الطاغى بالقوة والقدرة رغم أن الراوي أنقذ الفيلم من برآن هذه الأمريكية، ولكن ما الذي يمنع أن تكرر المأساة مع آخر بل آخرين مادام الحساب مدفوعاً بالدولار وبدون سقف للإنفاق، ولم ينج عرض الألمانى الذي دخل الإسلام وتزوج عائشة المصرية من هذا التشوه رغم ازدواجية الشخصية التي تضعر بالقوة والقدرة هي الأخرى، لكنه ينتهي مثلاً انتهى بالي الشخصيات التي تبحث عن المخلص، الذي جاء هذه المرة في الخلاص على يد المريد الصوفى الذي ظل عصام يبحث عنه حتى النهاية، فتوقف هو الآخر باحثاً عنه. ولقد كان الراوي حريصاً على أن تحرك الشخصيات دائماً في مجموعات ولا تأتى منفردة، ومن هنا فقد ازدهرت الرواية بكثير من الشفوخ والأصوات كما بينت، فقد جاء أبناء الشوارع في تجمعات مثلاً كان الطلاب في الجامعة يتحركون في مجموعات هذا فضلاً عن المعارض التي تحقو كثيراً من الناس، ومظاهرات منطقة وسط البلد، والحفلات الليلية الصاخبة التي كان الناس يدعون إليها في القاهرة والفيوم وغيرها، غير أن هذه المجموعات لم تمر إلا من نافذة الراوى، الراسدة للتحولات المجتمعية التي أدت بهذه المجموعات إلى هذا الجنون والغربة والنهايات الشاذة غير المتوقعة أو البررة لها جميعاً تقريباً باستثناء الأجنبيات الغربيات بوجه خاص، وأن تظل هذه المجموعات في حالة من الضياع بينما راح مظلوماً في تيه الجنون والتوتر الدائم والغربة والإدمان والتدين المسوخ إلى آخر هذه الصور التي وردت في الرواية.

ولقد كان التشظى والتناثر من نصيب خطوط السرد التي تصور زمن الرواية فنياً ما بين زمن القصة وزمن الآن كما تقول النظريات تتناثر خطوط السرد وتشظى عما دام الراوى يعاني من حالات فصام وغياب وعى وتوتر وإدمان كحصى ومخدرات، زمن هذا فن هذا التشظى المتمثل في

وزوجاته في بؤرة العدمية عندما تنقل لقطاتها إليهم. فقد استمرضتهم الرواية في مجموعات لم تميز منها إلا ورده وشيوعية الجنس، ثم باقى أفراد كتصنيع سلوكياتهم وممارساتهم وأخلاقياتهم وحركاتهم المركبة الريبة للسرقة في الشوارع، ثم غرقهم في إدمان أبشع أنواع المخدر - ليصبح الجميع في قبضة الضياع والتهاوى لم ينج - ولو ظاهرياً - سوى كريم الذي أوصى له الراوى ببعض المال لشراء محل، فأعطاه لأخيه - ربما لى يعود إلى نفس حلبة التشرد مرة أخرى وكان التشرد إدمان في حد ذاته، وهكذا تغادر الرواية هذه الزمرة من الأبناء المتشردين دون تقديم حل يذكر. ولا تكاد الرواية تعرض لشخصية أو صوت مهمش إلا وعرضته من خلال وعى الراوى التشظى، فلم تنج الأصوات بالمثل بدءاً من جوليا ومبيت بوصفهما نماذج على المهمشين من خارج الثقافة المصرية - ذلك أن هاتين الشخصيتين جاءتا عبر الأمم المتحدة من جنوب السودان تمهيداً لنقلهما هجرة إلى كندا وأمريكا، فلما تكلفت هذه السلطات وعودها، توافت أحداث مؤسفة من سرقة وانتحار وهروب لهنذين البطلين المهمشين. وتركت الرواية هذا الجرح بالمثل فاعراً فاه ينزف حتى التلاشى والموت.

أما الشخصيات الفاعلة في الرواية بتسلط مدعش، فهم شخوص الأنبيات بصفة خاصة، اللاتى يمثلن الثقافة الوافدة الغربية بتسلط السياسة وصحفية القصب المفرد، والفرق في الجنس ولو ابتزازاً، والضياع في حمة الغرف الباردة المظلمة وبحار الضمور والمخدرات في كل حين. لقد مثلت هذه الشخوص الغربية دويلات منتقلة تسير الدنيا في كواليس القاهرة وفق هواها، ولم تخل رغم ذلك من رغبة في الانتهاك والفسخ لما هو مزر وتبيح باسم الإنسانية وحقوق الإنسان، فكان تصوير فيلم عن أبناء الشوارع والتهلة والإلحاح في إتمام التصوير بعرضه على المؤسسات المالية، وكان التصوير المنجبره لإتمام العمل والتقاط صيور كلاماً من شأنه أن يعيب ويوشه وجه القاهرة العريقة، وليرجع إنتاج فيلم عن أطفال الشوارع قبيح. ولقد كانت الأمريكية من شاة الإحتجازية يفتيلين - وديانا

المتقين تكيف يكون حال باقي المجتمع، وكيف يكون حال ماعدا القاهرة من بلاد ومدن تعاني بمفردها آلاف المشاكل. لم ينج عند سعيد مكارى من تغريدة بجعته أو من عديدها ورثائها لنفسها فى لحظاتها الأخيرة أحد، فالعديد والرائاء للذات هو حال الجميع فى لحظة ثبتها الروائى على مؤشر الموت والاحتضار. فلا للمفقون ولا أولاد الشوارع ولا الساسة والقواد ولا الطلاب فى الجامعة، لم ينج اليمين ولا اليسار، لم ينج إلا الأمر يكون بوصفهم الدولة المانحة وسيدة العالم البرأة من كل الذنوب.

حتى حين حاول البطل أن يقدم شيئاً بمحبه سوداوية النهايات والمآل، عندما ترك أموالا لكريم ابن الشارع ولزبيب الصحفية الشابة التى تحولت إلى غانية ثم إلى لاجئة فى المكسيك، وحين ترك مكتبته لولد أخته، رمزاً على المستقبل الذى ينهض أن ينهض على العلم، وحين قام بإعطاء كل ذى جق حقه، كل هذا وتلميذ الفيلم الذى كتب له السيناريو وأعد وشارك فى إخراجه عن أولاد الشوارع إلى سديقه الخرج فى معهد السينما ليؤذى أمره بعيداً عن الابتزاز الأمريكى والمقاومة بسليبياتنا وفضح سوءاتنا والكسب بالآمن - بالرغم من كل هذا اعتزل البطل الراوى الناس بعد ذلك، وأخذ يمتص الأدوية التى كان يقاطعها لعلاج أمراضه الكثيرة، يحلوها ومرها، هكذا، وببطء شديد أخذ خدر الموت يذب فى جسده حتى وصل إلى أجر خطوة فى نفقه الأثيرى المغموض معاً. هكذا تحول كل شيء إلى كابوس مزعج ومميت، وفقدت الحيلة والفن والثقافة والسياسة مصداقيتها، ولم يكن ملمحاً حضائياً فى الرواية أن تفضل تجربة سنافورة، وأن يكون للركز القافى الهندى

مركزاً يعلم اليوجا، وغيرها من الأفكار المتصلة بالتأمل المروحي، وأن تسحب الأمم المتحدة ودول الشمال وعندها باستقبال مهاجرى جنوب السودان وحتى يحدث ما حدث، وأن يفرز العلم والسلطة والقدرة على موطئة السفارة الأمريكية وزميلاتها مارشا، ثم الإنجليزية التى استوطنت الفريوم، وإن يصل الجميع على ضراء المحتجات الشرقية والرحات والفضلاء التى تضيق للثمن يضلها عصام وغيره،

عدة مظاهر منها تلك الأحداث الفرعية وكثرة الشخوص والأصوات وتمدد الأماكن ورصد تحولها فى أكثر من زمن، وكان من الضرورى لكى ترد كل تلك التمددات، أن تحدث انكسارات على خط السرد الأصيل بالرجوع إلى الخلف فى هيئة ارتدادات لا نهائية فى موجات متتابعة من الحنين إلى الماضى الذى يصل إلى أن يكون نوعاً من التوسل الجلى المرضية التى تصمم وتدين كل لحظة من لحظات الحاضر الذى لا مستقبل له، لتعود وتتصل بعدها بخط السرد الأصيل المتناثر فى لحظة أنية بالغة الرداءة، ثم تحدث استباقات يسيرة يتلوها اتدادات مرة ثانية إلى خط السرد فى لحظته الأنية وبين تشوش الرعى والارتدادات والاستباقات المتناثرة، تغطى خط السرد وتحول إلى عشرات الخطوط التى تبدو أن لا خبرة له مجرد نثار من أخبار وهلاوس مجنون على وشك الانتحار. وهكذا تصعد الأمور وارتبكت وزادت السوداوية الانتقائية والتفرد الشديد وجد الذات الذى مارسته كثير من الشخوص على نفسها، كل هذا جعل العمل الروائى قطعة شديدة التشابك والتعقيد، والأهم من كل هذا ضباب كثيف من الإحباط والفشل المتوالى، وغرابة النهايات المفعمة للجميع تقريباً.

والآن، ما الذى أراد الكاتب أن يثبته عبر وسائله؟ إن اللافت فى الأمر أن الكاتب ومن خلال انتقائية معينة للأحداث المعاصرة التى تستدعى زمناً قديماً وآخر أنيا، لكى تتم المقارنة الأسيانة بين الزمنين، حاول أن يقدم لنا صورة للحياة المعاصرة فى القاهرة، فى كواليس القاهرة غير المتاحة لكل الناس وإنما لبعضهم فقط. فى القاهرة الكرائيس تجرى أحداثاً وسلوكيات، تدفع المتأمل فيها بعقله وعواطفه إلى الترتد الدائم والإحساس بالتربة والرغبة فى الفياض عن الرعى والخرج مختاراً من إهاب المعتل، إلى رحاب الجنور والهلاوس وأفكار ما وراء الطبيعة واليوجا ثم قدين العصور الوسطى والنزوع به نحو تشكيلات مقبلة فى مصر وخارجها، وبخاصة للمتقين الجادين من أصحاب المواقف. وإذا كان الجنون والانتحار بكل أشكاله هو مآل

وكان الجميع تحول إلى أدوات للإمتاع والامتتاع بما نملك، ولا نملك إلا أن نعطي ونعطي والجنون والفقر والمشكلات تظل من نصيبنا نحن.

وإذا كان علاء الأسواني في عمارته اتخذ بعداً راسياً لرصد الفساد في كواليس القاهرة فقد أنشأ مكاوى مبانیه أفتياً في أماكن متباعدة من كواليس

القاهرة كذلك، أو هكذا تبدو لرصد بدوره طبقات التصاد في كل مكان أتيح له أن يلج فيه، لكنه أثر المغادرة بعد أن غرس غرساً قد تمكث في الأرض أو لا تمكث، بينما المستولون عن الإصلاح والمدالة والأمن الاجتماعي والاستقرار النفسي يطلون بعيدين عن مواقع المسؤولية وهيئات لحل فردى منفرد هكذا أن يؤتى ثماره إلا ظناً. ■

ناصر عراق في روايتين للذاكرة بين الغبار والقتل

فريدة النقاش

روايتان للذاكرة وللزمن كمدونة لتحولات واقع معيش يفلت من أيدي البشر هما "أزمنة من غبار ومن فرط الغرام" كتبهما ناصر عراق على مدى ثلاث سنوات حتى أن بوسع القارئ أن يعتبرهما جزأين من رواية واحدة ويدرسهما على هذا الأساس رغم اختلاف أسماء الشخصيات الزلجسية ومكان الأحداث. فالحب الضائع هو المحور الأساسي فيهما وقد ارتبط هذا الحب بالأحلام المجهضة، ومنظمات اليسار التي تأكلت وطلعت بأعضائها لمصادر شتى من الهجرة إلى الخليج أو إلى الكويت، أو البنزين وذلك بعد أن تقادر الشخصيات مناخها الأول الحقيقي أو الرمزي كما ارتبط ضياع الحب بالألم المعنوي لشخصيتين تحلق أحدهما في الغربة بعد الاقتراع من موطنه بينما يبقى الآخر في مدينته مدرس رسم يتقاضى ثمانين جنياً في الشهر.

الأخوة في حرب ١٩٧٣ الظافرة، ويده النزوح إلى الخليج، وإيبيا وهو ما سماه بعض علماء الاجتماع الفروج الكبير للمصريين بعد فورة النفط، وموت الأب السياسي عبد الناصر والأب الواقعي "عبد العزيز" وكان الأخير قد فرض سطوته حتى في مرضه حين رفض أن يعطى لخالد مفتاحاً للبيت رغم أنه كان قد أنهى تعليمه ووجد عملاً.. أما الأب السياسي، فكانت تجربته قد انتهت بهزيمة ١٩٦٧. في "أزمنة من غبار" تصيد لتآكل العالم وتجهه، الثغرات ودورات المياه ذات الرائحة الكريهة" يقف: خالد في الصباح الباكر يومياً تأمناً وسط جمهور غفير من عمال مجاهدين وموظفين بالسين

العمل السياسي في النص الأول ليحل

ويبرز محله العمل الصحفي في النص الثاني كأنه بديل بعد أن تغير الواقع ينف وتواضعت الأحلام تنفتح "أزمنة من غبار" على السقوط.. سقرط التجربة الاشتراكية الأولى في العالم الذي يشهده بروح مكسورة عبد العزيز إبراهيم الأب والمناضل العمالي القديم "يعني به الكليلتين القابضتين خلف نظارته التاريخية، إلى جموع البشر الثائرين وهم يدمرون بسعادة بالغة تمثال "لينين" الذي استقر بكبرياء في ميدان العاصمة طوال خمسين عاماً"، إنه المشهد المفتاح للهزيمة التي مستتوق وقائعها على امتداد الرواية ما بين الشخصى والعالم، هزيمة ١٩٦٧ واستشهاد أحد

يقول نجيب محفوظ وهو نص يتكلمه في الرواية الأولى:

"يا ما أقيع الزمن هذا أول ما قاله شريف لنفسه وهو يتأمل تجاعيد أول امرأة أذاقته تقاح أنوثتها.. سعدية".

وشريف هو الشقيق المزواج لخالد في "أزمة من غبار" الذي لم يبق ليلة واحدة بدون امرأة منذ أن اصطادته سعدية في أتريس ٢٣ قبل عقدين من الزمان ليصبح الجنس هو الرد اللاواعي على زحف الزمن، أما القهي الذي يجمع عليه الأصدقاء المنفيون في نور مكان فهو مقهى الذكريات".

ويستمع عبد العزيز إبراهيم إلى أغنية عبد الرهاب "عندما يأتي المساء" في الليلة التي مات فيها، وفي رسالة علي الموبايل تقول "أميرة يوسف" "سامح" أنا مرعوبة من الزمن".

ورسائل الموبايل هي واحدة من تقنيات التراميل في "من فرط الغرام" بينما كانت رسائل البريد بين خالد وشقيقه عادل تقيية في "أزمة من غبار" كما تلمس دراسة ناصر عراقي للفن التشكيلي دوراً بارزاً في بناء الصورة في عالمه "ها هو طائر عشقهما يرفرف بسعادة متقلبا من قرن إلى آخر مبهوراً من انسجام ألوانهما".

هناك أشكال مختلفة للتناص مع كل من القرآن الكريم وروايات مؤسسة في تاريخ الرواية من نداهة "يوسف إدريس" "لحبق في زمن الكوليرا" لماركيز ومن وقالت ضحى "لها طاهر" إلى رجال في الشمس "لسان كنفاني".

لكن لعل السيرة الباهرة "لحبة" أم خالد في "أزمة من غبار" أن تكون واحدة من أعمق أشكال التناص اليدع مع أمانة في ثلاثية نجيب محفوظ.

بين "القصرين" و"قصر الشوق" والسكرية، أما الحكايات الفرعية في الروايتين فطغت أدوارها في بلورة المعنى وأرسالة إذ أن الرواية هي في المقام الأول بحث عن معنى، فهذه الحكايات هي تصهيات

وطلاب حيارى في انتظار سيارة ميكروباس لتقلهم وسط فرضى الطريق غير المرسوف وأكرام القمامة المنثورة بامتداد شارع ١٥ مايو بالضبط في المكان نفسه الذي كانت تحتله الترة القديمة حتى مقر المدرسة في منطقة المصانع بجوار مستشفى ناصر الحكومية والتي تتميز بحجم هائل من النفايات "و-١٥ مايو معنى أبعد من اسم الشارع لأنه تاريخ الانقلاب على الناصرية.

أما "نور مكان" تلك المدينة الخليجية في "من فرط الغرام" فهي نظيفة ومنظمة وعصرية يقارن بينها وبين مدنهم القديمة هو الأصدقاء القادمون من سوريا وقلسطين والعراق ومصر ليعملوا في مجلة "الصباح" و"سامح" هو مسئول القسم الثقافي فيها.

أما التقذارة في المدن التي جاءوا منها فلها وجوه صدة غير الفوضى والنفايات بل هناك التمتع والاستبداد السياسي الذي يتخذ أشكالاً بالغة الوحشية في ظل "سدام حسين" وتدهور القيم وقيضة الدولة البوليسية والفساد في مصر وسوريا كمنادين للنظام السياسي.

يقول سامح لصديقه على المرسى "الذين نهروا بلادنا وغربوها على امتداد السنين - لا حصر لهم".

"كذلك هناك خطة مدرسية لإضاد التعليم. ويكتسب العنف طابعاً عالمياً وكأنه انفجار لتوتر الخفى في عوالم الروايتين الأولى، حيث تقع هزيمة ١٩٦٧. والأخيرة حيث تحدث واقعة قتل منكر تير التحرير ويصل إلى ذروقتين واقعة ١١ سبتمبر وتجذيرات نيويورك "انهيار البرجين وسدراخ الذعرين وتشم رائحة الجثث المحترقة والمجونة بالغبار والذكريات".

أما الذروة الأخرى فكانت غزو العراق الذي تراكب معه تخلص رمضان لؤلؤة من الإذلال بقتل "زياد خدش" الذي يدل اسمه عليه.

ولعل الزمن دوراً محورياً في عالم الروايتين إذ يعنى الإنسان جعبو أشد فتكا من "الزمن" كما

التمزق الأطراف .. وفي الرواية الثانية كان القتل هو فعل البداية والختام في البنية الدائرية لا قتل " مشغل خدش " ذلك الشخص المتعالي الكريه فحسب وإنما أيضا قتل آلاف العراقيين في غزو بلادهم .. وكأننا نتعرف على ذلك التغيير العميق في الواقع العربي من الفعالية - الحرب ضد العدو الصهيوني عام ١٩٧٣ والاستشهاد فيها .. إلى قتل الذات .. عربي يقتل عربياً وقيل ذلك كان غزو صدام للكويت ثم قصف أجنبي لا قبل لنا به كأنه إعلان عن حالة موت مطبق تتلفق عليه الدائرة بينما كانت "أزمة من غبار" قد انتهت بموت واحد من أعز الأصدقاء ليبرز لنا على التو واقع جديد يقرأ شعر محمود درويش وكتاب "الدولة والثورة" للنينين وكأننا ينفق أفق الرواية مجدداً على حلم الثورة، ويذبح خالد غبار الذاكرة حين يرسم صوراً لأحبائه والده الذي مات دون أن يراه، وأخوه الشهيد وأعز الأصدقاء محمد يحي يبدأ هؤلاء حياة جديدة لا مكان فيها للخيانة فقد ثلاثت "سبا نصار" من الذاكرة بل أن الأمل بالثورة يظل مثقلاً في صورة جذوة صغيرة يتقيض عليها عامل مناخ لم يعرف اليأس طريقاً إلى قلبه رغم المحن والهزات أما خالد " فلم ير رأفت زين منذ انتخابات ١٩٩٠ على ما يذكر، وإن كان قد قرأ اسمه في جريدة الأمل أكثر من مرة بصفته مرشحاً في الانتخابات ١٩٩٥ وكان يتعجب في كل مرة، كيف لرجل أن يظل قابضاً على مواقفه السياسية طوال هذه السنوات على الرغم من التحولات المذهلة التي أصابت العالم كله وليس مصر وحدها . - قد شكلنا نواة منظمة جديدة . هذا أول ما قاله رأفت زين لخالد .. تختلف للبدايات والنهايات إذاً ولكل منها طعم الواقع: العالم التخيلي الذي تنهض عليه لكن خطأ رئيسياً يسم هذا الاختلاف وهو الانتقال من العام إلى الخاص: من العمل السياسي في بلده إلى بالتحولات، إلى النعل المسخفي كمصدر للرزق في

فرعية على تناقضات العوالم الأصلية وإن كانت هناك بعض التفاصيل الزائدة التي لا يندر أن تؤدي لترهل السرد شأن الترويعات المخلفة على قصص النساء اللاتي صناعهن "خالد" في أزمنة من غبار وتكاد بعض القصص الفرعية أن تتكرر في الروايتين قصة "ناهد المصرية" في الرواية الأولى مثلها مثل ريم السورية التي رحل زوجها وتركها في الرواية الثانية . ومن "فرط الغرام" هي واحدة من الروايات الثقيلة في حدود علمي - التي طرحته بجرأة قضية الفلسطينيين في الخليج وعمليات الإقصاء والإبادة التي يقومون بها ضد الآخرين حيث أخذ الصحفيون من كل الجنسيات العربية يخططون لمواجهة اللوبي الفلسطيني في المؤسسة الذي اسطاع أن يشكل كتلة متماسكة أطاحت بجميع المتنافسين واستولت على المواقع القيادية في جريدة "الشرق" التي كان يرأس تحريرها رئيس تحرير المجلة الحامية التي يعملون فيها "أربعة رهوس نووية كما أطلق عليهم رمضان لولوة" الذي وصل به الغضب لقتل زياد خدش " رغم أن رمضان لولوة هو عاشق الورود والأطفال . ولكن سرعان ما تدخل إلى المشهد شخصية فلسطينية نبيلة ومستقيمة ولها اسم هو دلالة أنه "حازم العربي" الذي يحبه زملاؤه "منح فخور" حازم " إلى المشهد يخرج السرد من الواجهة الضيقة إلى تناقضات العالم الراعب في الفلسطينيين شأن أي شعب آخر شخصيات متناقضة . إن كاية العالم في السرد هي تناقضاته وتضاربه الروي فيه ثراء، ويحمل الطابع الحوارى للأعمال نزعة ديمقراطية، إذ يحقق كل خطاب مشرعاً أديولوجياً وتظهر من خلال بنيته الفاعلة المشاكل الاجتماعية التي ليست خارجية ولا زائدة وإنما هي كامنة في النص . في الرواية الأولى استشهد الأخ "أحمد" في حرب أكتوبر الظافرة وطبع هذا الاستشهاد عالم الرواية.

بلاد الغربية.

بينما كان خالد في "أزمة من غيار" قادراً على تعرية نفسه أمام ذاته فإن سامح عبد الرحمن يأتي إلينا كامل الأوصاف إذ قرر أن يكون مندوباً لفصائل المصريين الذين ماوت سمعته في الخليج لم يخجل خالد أن يقول إنه كان يتطلع إلى الخلود "الحق أن ما كان يشغل خالد باستمرار هو كيفية إنجاز شيء يمنحه الخلود، وكان يرى نفسه يمتلك مهبة ما تحقق له مبتغاه، حيث كان يدرك تماماً أن الإبداع هو الطريق الأمثل للوصول إلى شجرة الخلود، أما السياسة فكانت هاجسه الدائم بحكم رفته ونفوره الطبيعي من الظلم ورجيته في تغيير المجتمع إلى الأفضل، ومع ذلك كان يمي تماماً أن السياسة قد تمنحه أيضاً ثروة شجرة الخلود".

أما سامح عبد الرحمن في «من فرط الغرام» فهو متفوق في عمله حكيم ومسامح وحببه الجميع، صورته رخيخ وأبشامته هادئة... إنه البطل الذي لا يخطئ والبعيد الخال.

كانت الحماسة انطفاة في قلوب الخمسة والعشرين شاباً الذين شاركوا في انتخابات مجلس الشعب عام ١٩٨٤ ولم يتيق منهم سوى أربعة وحل الأأس محل الأمل في التغيير، بل أن مقر حزب التجمع الذي شهد ولادة الأحلام ومناقشات الرفاق وتسابقهم إلى التضال قد تأكل وأصبح كئيباً.

تأمل خالد مرشح الحزب "وهو جالس في آخر مقعد في المقر المهترئ الذي غشيت الكأبة والوحشة وتعجب كيف ليست سنوات فقط أن تحرم الإنسان من نصارته وحيويته؟ كيف تحول المقر الذي اكتظ بالجماهير في زمن مضى إلى مكان لا يؤمه إلا شرمة من الناس لم تستطع الهرب من أحابيل الحنين إلى الماضي الزاهر؟

ثم "إن رفاقه انفضوا من حوله، أو كادوا بعد أن عفش في رؤوسهم عتكريت اليأس من التغيير وبعد أن صدعته الحياة بمطالباتها التي لا تنتهي... وحدث ذلك كله بعد أن أيقنوا أن الانتخابات العامة

التي احتشدوا لها قد جرى تزويرها ولأن التطلعات النفعية الرأسمالية العارية كانت قد أخذت تحل بهدوء محل التطلعات الاشتراكية وأحلام تغيير العالم فقد تحول المناضلون إلى محاسبين بفضل الأيديولوجية الفردية وانتخب المشروع العام في الرواية الأولى إلى مشروع خاص في الرواية الثانية بعد أن أحكمت نظم الاستبداد والفساد قبضتها على المسائر وفلاشى ازدهار الأفكار السياسية لخالد ورويته لتغيير العالم التي ارتبطت بالحب العظيم "لسها نصار" ليتحول حب سامح لأمية يوسف التي ضاعت ثم عادت إلى إيروتيكية شبيهة خالصة ابتعدت تماماً خلفيتها السياسية والثقافية بعد أن هزم التحول في الزمن هؤلاء الأبطال الذين كانوا أبرياء ناصعي البياض فشاخت نفوسهم وخط الشيب رءوسهم وضائق كلية السياق الاجتماعي مع تواضع الأحلام دون أن ينقش "غيار الحياة الكثيف الذي يخفي أجمل ما في زماننا".

"لم يكن خالد يعاني أزمة كارم (الذي قرر أن يرحل) والذي ربط بين الأفكار والأشخاص، واعتبر أنه لا يمكن فصل السلوك عن الفكرة، بل كان قادراً على اكتشاف الجانب العتري من الفكر الاشتراكي، على الرغم من أن حقل مرارة استقر في قلبه بسبب سلوك مسئولية في المنظمة الذين خططوا وباركوا خلف "سها نصار" من حديقة فؤاده، ومع ذلك فقد ظل "خالد" محافظاً على حضوره النشط داخل المنظمة عدة أعوام أخرى على الرغم من نصائح كارم، حتى أعلن انسحابه قبل انتخابات ١٩٩٠ بأشهر قليلة بعد أن تابع مشدوها انهيار سور برلين ١٩٨٩".

ويتعامل البطلان مع "اغطفاف" أمرأتهما وفق قانون الملكية الخاصة، حيث المرأة هي ملك للرجل ولز باسم الحب فما من إشارة في أي من العليان على لسان أي من "خالد" أو "سامح" لأن "سها" أو "أميرة" قد تكون أيهما اختارت شخصاً آخر وأحبته بكامل إرادتها ولو أخطأت الاختيار فليس

علاقته الزوجية أيضا مادة خاماً ثرية لاكتشاف جوهر المرأة فزوجته التي رفضت أن تعيش معه في "نورمكان" بحجة الرطوبة والحر الشديد، وإنها لا تستطيع أن تترك أبويها بمفردهما، وهما في هذه السن، ضغطت عليه كثيراً حتى يفتح لها محلا لبيع الأزياء النسائية في القاهرة بعد أن ضمنت وجود الزوج، وحقت خريزة الأمومة بإنجاب ابنتها أمد . . ثم وكان سامح ليتعجب من قدرتها على البيع والشراء، واكتناز الأموال، ووضعها في حسابهما بالبنك، في الوقت الذي لا تفتح فيه كتاباً . . ولا تقرأ حتى ما يكتبه هو في "الصباح" . . لكنها فور وصولها إلى "نورمكان" لزيارته تسمى هذا كله، أو تناساه وتحاول أن تبدو بملامح زوجة عاشقة تحلم باللقاءات الدافئة مع زوجها، وتكتم في أن تجعل هذه العلاقات مزدانة بألوان وروائح شقية لا تسمى، ولكن فور أن تنتهي زيارتها التي لا تزيد عن أسبوعين، وتتطفئ أنوار مرير الزوجية يقرسها ذئب المال والتجارة .

ثم يجيب على سؤال لصديقة على الموسى قائلاً: - في ظني أن الرجل والأبناء هما جوهر الأنوثة. أي للمرأة جوهر هو استلاب ذاتيتها التي تتلاشى في الرجل والأبناء، الجوهر هو إذا الإلقاء للشخصي وللخاص بالنسبة للمرأة صالح الأسرة، وهي النظرة التي تتوافق مع السائد الذي يرى أن الأسرة هي الوظيفة الأساسية للمرأة وأنها بدون الأسرة تكون زائدة عن الحاجة.

هاتان روايتان جديران بالقراءة مفعمتان بالمحبة والألم تؤكدان معاً أن الأدب الرافعي يساهم في فهم أفضل للواقع، وأن له بالتالي قيمة معرفية نظرية علمية نقدية أو تعليمية كما يقول "بيير زيم" الناقد التشيكي. ■

مثل هذا الحق واردًا على الإطلاق في السرد بل شمة انتقام لا واه من قبل الراويين - البطلين يلقي بمسئولية اختيار المرأة لحبيب آخر على آخرين، وهؤلاء الآخرون هم بالمصادفة رفاق يساريون سواء هؤلاء الذين اختطفوا الفتيات فملا أو الذين شجعوا.

والمصادفة في الفن هي شيء آخر غيرها في الحياة وحتى إذا كان الكاتب يستوحى وقائع فعلية حدثت في علاقات اليساريين ببعضهم البعض وموقف بعضهم المتناقض والمزدوج من حرية المرأة فإن الانتقاء وإعادة التركيب في الفن هو عملية إيديولوجية تحمل رؤية للعالم فالبطل الروائي ليس فرداً متواجداً بل هو وظيفة للتصنع وعصر فاعل داخل بنية سردية تحول بعض القضايا الاجتماعية كبيرها وصغيرها إلى قضايا ذات دلالة في حين أن مجانيته أو فقدانها للدلالة يفتقرها قارئاً شديداً ويحولها إلى نثر عادي وظلفي شأن ذلك الذي نمارسه في الحياة اليومية، بينما يلخص الفن عبر المجاز - العلاقات الاجتماعية والسياسية في لحظات التحول؛ ولذا يمتلك القدرة على تكثيف الاتجاهات السياسية والفنية لعصر بأكمله في شخص، فالكاتب يعبر عن أفكار معينة دون أن يعي ذلك، ويميل التخيل عادة للضح الأيديولوجية السائدة.

ويرتبط بتجريد المرأة العاشقة من حق الاختيار وصولاً حتى إلى هجر الحبيب الأول حديث إحدى الشخصيات عن النساء حين يقول إبراهيم الشطانوفى "إن أمر أنه جاهلة مثل كل النساء". ورغم أن هذا القول يأتي في سياق الحوار الذي يدل على تعدد الرؤى فإن "سامح" المثقف التقدمي الذي طالما نفر من الظلم لا يرد ولا يرفض . .

رغم أنه كراو رئيسي "يسمح" لنفسه بتدخلات بلا حصر في السرد وتعليقات على الأحداث بل أنه هو نفسه يتحدث عن "جوهر" للمرأة "قد وفرت له

جيل السبعينيات : قراءة في خطابهم الروائي والسياسي

عبد الرحمن أبو عوف

لعل إلقاء نظرة شاملة على الخطاب الروائي المصري في السنوات العشرين الأخيرة (التي ساهم في بنائه وتشكيله وتحديد سماته في مستوى الرؤية التعبيرية والبنائية أبرز كتاب جيل الستينيات والسبعينيات) يقدم شهادة وجدانية متفحلة وموسعة بالصورة والرمز المصنوس والمجاز لصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢.

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة ينطلق من أنها جاءت محصلة للعوامل الطبقية التي تحدد بجلاء المصائر الفردية في علاقاتها العميقة والمعقدة مع العوامل الشخصية، التي تحدد هذه المصائر الفردية أيضاً، بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد ثورة ١٩٥٢ وتناقضاتها وتقلباتها؛ لأنها تمتلك حص وضمير ووجدان ومعاينة جيل مناضل بشجاعته وبكراته عاش أحلام شعبه وأمساته في نفس الزمن السعيد المفقود.

رواية جيل الستينيات والسبعينيات هي شهادة على واقع سياسي واجتماعي وأخلاقي متدن ومهترئ وتابع وممزق. لقد أعطى العصر البطولي لعبد الناصر الفرصة لأفضل أبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين كي يخرجوا مثالياتها البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت ببطولة في تطابق مع مثلاً، ثم انتهى هذا العصر البطولي بإرث خيل عبد الناصر:

وصاياته اليونانية وعودة الثورة المضادة والطبقات القديمة وحيثان الانفتاح الاستهلاكي وشركات توظيف الأموال والخصخصة وحكم البنك والصندوق الدولي، والشركات متعددة الجنسيات، وأصبحت هذه المال مجرة زينات سطحية وكما لية زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة. ولقد كانت حتمية ليهيار هذا الجيل، وفضل السلطات:

الستينيات والسبعينيات وثورة يوليو ١٩٥٢ قراءة تطور الحركة الوطنية وتصاعدها وانتكاساتها منذ ثورة عرابي ١٨٨١ وثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ العسكرية مع التوقف عند أحداث انتفاضات وتشكيل لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦، فكل الإرهاصات الثورية التي حدثت في أواخر الأربعينيات كانت مقدمات طبيعية لتدخل العسكريين في ثورة ١٩٥٢. وقد اعتمدنا في ذلك على كتابات محمد مندور ولويس عوض كثيراً، كذلك درسنا البيئة الاجتماعية والاقتصادية للطبقة المتوسطة الصغيرة وهي التي قادت كل هذه الثورات وسامت وخانت جماهيرها، لذلك يجب الرجوع لكتب ومذكرات الزعماء السياسيين والدوريات وحركة الأحداث اليومية من الدوريات والصحف.

وقد اقتضت هذه الدراسات... دراسة وفهم المكونات السوسولوجية والسياسية لجبلى الستينيات والسبعينيات وقد سبق أن حاولنا دراسة هذا الموضوع في عدة دراسات أبرزها (البحث عن طريق جديد للرواية المصرية العربية) نشر في مجلة العربي عام ١٩٨٤، وأعد نشره في كتابنا (تحولات الرواية العربية المعاصرة) عام ١٩٨٧.

بجانب عدة مقالات ودراسات بجريدة أخبار الأدب وجريدة الأخبار والجمهورية والملحق الأدبي لجريدة المساء، نحاول أن نتقصى فيها تكوين هذين الجيلين واختياراته السياسية والحياتية، والتي أهلته لأن يصبح شاهداً مزيّاً على الحياة والتاريخ السرى لمسار ثورة ١٩٥٢، ولقد كانت تجربتنا السياسية والفكرية منبعاً للمشاركة في هذه التحولات بجانب الكتابة عنها.

وما يهد هذه الدراسات هو تحديد آليات السرد ورصد التحولات في الأسلوب التعبيري للبناء الروائي عند جبلى الستينيات والسبعينيات من تجريب ينحو نحو التخلص من الحدوتة والبدائية والنهاية والعقدة والحبكة والوصف التقليدي الرومانسي، وبينما التماذج والزمن الرأسمالي لمحاولة تصوير: توترات الجاضر واعتماد في

التي ولدت في مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعات مشتركة في معظم روايات جبلى الستينيات والسبعينيات وما تلاها من أجيال دار معظم هذه الموضوعات حول زوال الوهم في تلك الفترة التاريخية.

إن أبرز الروايات التي قمنا بدراستها وتحليلها وتقييمها هنا لا تقدم أجوبة جاهزة عن جدل العملية الاجتماعية ومستقبلها بل تقدم أسئلة عن المصير الأسوأ الذى نعيشه الآن، وهى تشكل وثيقة ودليل عمل ومفتاح حياة وقانون إنقاذ إنها تجسد حضور وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية التي حاصرتها مخططات تدميرية مرطانية داخلية وخارجية أدت إلى أسامة مازالت أحداثها تتداعى حتى اليوم.

وقد أدت هذه الرؤية الأيديولوجية في نهج هذه الرواية الجديدة إلى التعبير عن الحساسية الأدبية الجديدة التي تقود تتابع الانتقالات والتغيرات في الواقع العالمى وتفكك النظم الشيوعية وصعود النمط الليبرالى العربى وهيمنة الولايات المتحدة الأمريكية كقطب أرواح على مصير العالم وتمزق وتفتت الوطن العربى (حرب الخليج وحرب اليمن واحتلال أمريكا للعراق وذبح المقاومة الفلسطينية) كل هذا أدى إلى نمط بنائى روائى يتجاوز الواقعية الرومانسية المستوفية الشروط ويعتمد الأنماط والوصف والحدوتة والحبكة.

كل ذلك أدى إلى أن يقدم الروائى الواقع فى حضوره الملموس مع خلط الماضى والحاضر والمستقبل وتجزئـة وحدة الحدث واللا شخصية كما استوعبت الرواية أدوات التعبير كقنوت أخرى كالدراما والميتما والفسر والصورة وقنوت التشكيل البصرى.

إن أخطر ما فى الخطاب الروائى الجديد هو تحليل وتعمية واقعنا السياسى والأخلاقى والتصدى للقهر الذى تمارسه سلطة الدولة والدين والجنس والمفاهيم السلفية العتيقة وكهنوت اللغة المقدسة.

وقد اقتضت: دراستنا لجدلية العلاقة بين رواية جبلى

وفيما عدا رواية (الصيف السابع والستين)، فقد شكلت روايته الطليعية بداية من (المسافات) إسهاماً تجريبياً خلاقاً في تأسيس شروط بنية ومعمار وشكل وأسلوبية الرواية الجديدة لجيله، إن الرواية لديه تقبّر في أفق أرحب للتناقض وتواجه مفهوم الحاضر ومشكلاته وتناقضاته التي تنفي كل منها صلاحيات الأخرى وتخلق واقعا ينمو أفقياً ورأسياً ليوازي وينتقد ويتجاوز الواقع المعيش. إنها تمتد زمن التوافق في الحاضر لتقدم حضور الواقع والحياة وتستخدم أدوات تعبيرية كالنولوج الداخلي وتيار اللاوعي واسترجاع الذاكرة، وتستعير من صغرات السينما والتحت والتصوير والموسيقى والدراما والشعر ليصبح للسرد وجود تشكيلي.

يتحقق لأبعد مدى الوعي والنضج والإحكام الفني في رواية (بيت الياسين) عبر شبكة ماهرة منسوجة باقتدار من أحداث ووقائع عامة وخاصة، وعلاقات إنسانية متزاوية ومتعارضة وقدر فذ على رسم ونحت شخصيات ونماذج من مسيم حياتنا وخصوصية الحياة في الإسكندرية بلا تكلف أو افتعال.

إن هذه الرواية في اتساقها بين الجنى والمعنى لتؤكد الذروة الرفيعة المعنوية التي وصلت إليها رواية الجيل الذي عاش واكتوى بويلات وتناقضات مسيرة ثورة يوليو ١٩٥٢ عبر صعودها وأزماتها، وهبوب رياح التراجع عن بعض مكتسباتها. وفي هذه الرواية تأكيد على أنه كلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعظم وأكثر تاريخية على نحو أصيل، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه وأقل شعوراً بالتقيّد بالمعطيات التاريخية الفردية، ونقدم هنا الأحداث السياسية والوقائع الخاصة والشخصيات المحورية والثانوية عبر منظر ورؤية ومراحل وعي (للرواية) (شجرة محمد علي) نموذج الموقف الصغير بترساة بناء السفن المتوسط في كل شيء الوعي والتطلعات والذكاء، غير أنه عبر أحداث الوطن ورصده لتغيرات

التوافق والتقطع وخلق الأزمنة واستخدام النولوج الداخلي وتيار اللاوعي، بجانب محاولات البعض في الاعتماد على استقصاء تراث السير والتاريخ والتصوف وأساليب وفنون الحكى التراثية.

سنحاول أن نقرأ الخطاب السياسي والروائي لكتاب جيل السبعينيات. . وسنختار من منظور هذه الدلالة أبرز رموز هذا الجيل.

أولاً: التاريخ السري للإسكندرية (بيت الياسين)
إبراهيم عبد المجيد

تأتى رواية (بيت الياسين) لإبراهيم عبد المجيد لتثبت اكتمال ونضج نهج الروائي التجريبي المتميز في رحلة عطاء بمسات جمالية وتشكيلية لها صوتها وسط أبناء جيله جيل السبعينيات، صورت وعبرت بهارة ووعي ونفاذ بصيرة خصوصية وأسطورية بيئة شمال الإسكندرية المجهولة وسطوة وغموض وسحر البحر والخلاء وعالم عمال المكسك الحديدية والصيادين البسطاء المغمورين والمهمشين، وتكبد الإسكندرية العريقة بترامها الحضاري والبحر الذي شكل شخصيتها ومزاجها، وتبدى في رواياته منهكة تعاني رياح الغفن السياسي والأخلاقي الذي هب منذ السبعينيات فوث حياتنا بحيتان الانفتاح الاستهلاكي وشركات توظيف الأموال والخصخصة وأخلاق القرية وديمقراطية الأنبياء.

ولقد قدم إبراهيم عبد المجيد شهادته ببصيرة واعية تقرأ مستقل هذه الانهيارات في رواياته على التتابع في الصيف السابع والستين ١٩٧٩، المسافات ١٩٨٢، ليلة العنق والد ١٩٨٢، بيت الياسين ١٩٨٧، البلدة الأخرى ١٩٩١، قناديل البحر ١٩٩٣. وصور وجد بشمولية مرحلة من عمر الإسكندرية خلال أحداث الحرب المالية الثانية في رواية (لا أحد يتنام في الإسكندرية) وهجرة الأجانب من الإسكندرية بعد تأميم شركة قناة السويس وحرب السويس في رواية فاتنة في (طليور العنبر).

غير أنه يستعذب هذا الخواء والرتابة التي يعيشها في ضجر غير أنه يثق لعبة السطو على استغلال المظاهرات والمسيرات المعالية الصفراء التي تنظمها السلطة فيجمع العمال، ثم يقسم معهم المبلغ الذي يوزع على كل منهم ويصرفهم.. حدث هذا في مناسبات دالة على التغيرات والتراجعات التي أحدثها السادات والثورة المضادة في سياسة مصر الداخلية والخارجية، وأبرزها زيارة (نيكسون) المشنومة لمصر وزيارات السادات إلى الإسكندرية في المناسبات الوطنية.

غير أننا ونقول أن نتوقف عند دالة ومعطى سلوك (شجرة محمد على) الحيائي والأخلاقي والذي يشكل هامشاً مضيقاً عبره نقرأ انعكاسات أحداث جسمان للوطن، أبرزها مظاهرات السخط والاحتجاج والغضب وقمتها انتفاضة الشعب في ١٨ يناير والتي أطلق عليها باستهانة ولا مبالاة مزعجة السادات (انتفاضة الحرامية)، وكذلك زيارة السادات المشنومة للقدس واعتارافه بإسرائيل والصالح المهيمن في كامب ديفيد والخروج عن الصف العربي وارتفاع علم إسرائيل في قلب القاهرة رغم دماء الشهداء الذين ضحوا في حروب مصر المقدمة مع العدو الإسرائيلي الصهيوني.

ونجد في الصياغة الجمالية والتعبيرية عند الكاتب اهتماماً وحرصاً بوصف جو ومناخ الإسكندرية بكل عبقها الشعبي وموروثها الحضاري وجوها ودورة حياة أهلها المتجنيين الساعين للرزق والتواصل الإنساني الغريزي. ونجد مثلاً لهذا التصوير الشاعرى المكثف لجو ومناخ الإسكندرية في هذا المشهد المبرر الإسكندرية آخر العام تكون قد توغلت في الشتاء.. تتجمع فوقها السحب السوداء الثقيلة وتهب عليها (نوتان) متعاقبتان.. ما يكاد ينتصف يناير حتى تكون المدينة قد شربت من المطر بحراً.. وتبدأ الشمس خفياً في الظهور ويشرق الجو شيئاً فشيئاً وتفرغ الطرقات بالمارة ويحكى الناس عن المطر الذي اخترق الألبق.. والرياح التي طيرت الزجاج.. إلخ). غير أن وصف أجواء وفصول

الموقف السياسي بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ واحتكاكه وصداقه (بمسين) موظف صغير ويدرس بالجامعة و(ماجد) الصيدلي و(عبد السلام) مهندس زراعى ويكاد يكمل العام العاشر في الجيش، وهو محاصر الآن مع قوات (الجيش الثالث). عبر هذه الدورة يدرك مدى رتابة حياته وخلوها من التمرد، وأدرك جدل العملية الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الوطن (لا أعتقد أن أحداً من جيلنا سيتجاوز عمره الخمسين بأى حال.. أجل إن عدد الوزارات التي تقلبت علينا وحده يحق عمر الفيل). إنهم يعيشون بأية طريقة ولا يتقنون أمام أى نوع من الأيس.. هذا شعب (خلقه غفارت يهوى النفاذ من سن الإبرة) غير أنه والأصدقاء يبحثون بلا جدوى عن أرض ثابتة يقفون عليها وسط ندوب التآكل واللامسنى والانهايات والثقلة الاجتماعية التي تحيطهم وتحاصر أحلامهم.. هو نفسه بدأ دوره في التعامل مع النقابة الصفراء للعمال، والسعى لإخراجهم في المناسبات السياسية والرسمية وقبض الأجر مقابل ذلك.. إنه يواد ويتكامل وعيه في خضم المظاهرات والإضرابات العمالية والطلابية التي اجتاحت الوطن واحتجت وطالبت بالمتحول، وعندما تدفعه المصادقات والتوازنات والطموجات إلى أن يصبح نقيباً للعمال ليصق على الوسيلة التي أوصلته، ويستقبل وتظل في رأسه كلمات (عبد السلام) الآن في العراق تطوع في الحرب هناك ضد إيران (أنا لست كسائر الناس، أنا محارب أولاً وأخيراً لذلك تطاردني الحرب أينما كنت غير أننى لا أفهم حتى الآن ما هو الوطن بالضبط).

إن (شجرة محمد على) بطل الرواية وراوي أحداثها بطل إشكالي صمم بنائه النفسى والمعى والحيائي للكاتب بمهارات فائقة موسعة تتشكل من مسار حياته ومصيره ومواقفه عذبة مقترنة تكشف مدى اللامبالاة والانهايات الأخلاقى والحق الوطنى الذى يعيشه، فهو شاب أعذب يعيش مع أمه... ورث بيتاً قديماً عن أبيه. وهريعلم بدفهم الزواج،

يأتي قبل العمال جميعاً ويجلس أمام الماء .. يزعق (إمبابي) يا (إمبابي) .. أخوه كان اسمه (إمبابي) أينما .. عناءه لا تقارن الماء ولا الخيط الذي يضمنه لسيد السمك .. وفي الساعة الثالثة تماماً يكون قد جمع خيوله ويترك الفرقة مع العمال أحمر أزرق الوجه مجروح الكفين لا يصدق (إمبابي) حتى الآن أن أخاه مات ولا يصدق أن السمك الذي أكل أخاه لن يبيده.

(إمبابي) .. هذا سموت ذات يوم .. سيجده العمال ممدداً على الشاطئ فوق ظهره .. حوله أسماك مسحقة .. ومن شبه تفتت رائحة الزقارة .. وتجمد فرقه دم .. يقولون إنه في الفترة الأخيرة كان يأكل السمك نيئاً، يخشون أنه أكل كثيراً اليوم حتى اشم .. المشكلة أنه لا أحد يعرف أهله أو عنوانه.

ويرسم رصد التشوهات والتدويع في الواقع السياسي والاجتماعي في شبكة العلاقات الاجتماعية، ولعل أبرزها نموذج الانتفاخ الطبقة الطفولية التي أنهت أليات الثورة المضادة .. يتجسد هذا في المياردير (العاج لقمان) الذي يركب المريسيدس (الخزيرة)، ومرشح السلطة في الانتخابات «كان يبيع مسروقات خفية من الجمره مثل البلوفرات والجنيز والرائز مسرور بمقهى (الفتش) بالمحروزة، ثم اغتفى منذ ثلاث سنوات تقريباً ليعود حاملاً لقب حاج ومعروفاً كأكبر مستورد لحديد الصلبي في مصر كلها .. إنه شيء يستحق الفرجة خاصة أنه يخطب في الناس وهو لا يعرف القراءة ولا الكتابة»، وهذا المياردير المزيف أوصاه السادات بالإسكندرية ..

يرسم هذا الرصد الميكروميكوي البال على تنفي الواقع، فمة روح سحرية وفكاهات تسمى في سميج صلية السرد ورمز فالتنازي يخطط المعقول باللامعقول في بنية الرواية، ولعل اختيارنا لبعض نماذج افتتاحيات الفصل يؤكد هذا ..

يفتح الفصل الثاني بهذا المنتهج الساخر الدال للمغزى المتنامي .. عند البكبة طهر رجل يدور في

مناخ بيئة الإسكندرية يتوافق مع سياق درامية الأحداث ويشكل ديكوراً يعمق الإحساس والروى التي يقدمها الكاتب ويعمق بها رسمه لسلك ومسار الشخصيات في شبكة الحدث العام وهو تتابع التغيرات في البنى السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على تحديد مسار ومصير الشخصيات .. والرواية لا تفر من نوع من الرمزية الهامسة، لعل أبرزها لحظات التردد والقلق التي يمانها (شجرة محمد علي) ولا يجد لها تفسيراً إلا في الاستغراق في رياضة سيد الأسماك والانتظار .. ويتعمق الرمز في غموض رائحة الياسمين ..

والتيلا الرابضة خلف السور العالي للكل بالزهور البيضاء والصفراء والتي تتبدى كشئ سحري وغامض .. نوافذها المائية الدائرية، جدرانها المستديرة وأعمدتها الرخامية، وكل شيء فيها يبدو منفذاً على مهل في راحة واتساع الوجه المشرق الذي يرى بالصبح والميل ويحضر في الخيال الفضول، ويكاد يخلق الإنسان عن الأرض ويحرك الرغبة المدفونة في الزواج ..

يقول (عبد السلام) .. (الشجرة) لتفسير غموض (بيت الياسمين) «بيت الياسمين هذا أقدم من صدى وعمره .. أبي وأمي .. وكل الناس تعرف ذلك .. سريت كثيراً في طفولتي بسبب تعلقني السور والسلم الياسمين .. صاحب البيت وزوجته بحبان العزلة، فلا حلاقة لهما بأحد، ينجان الفتيات فقط وبناتهما من أجل خلق الله .. هذه حقيقة .. وأسمد الناس من فاز بمجرد الروية ..»

ويتساعد الرمز في حكاية (إمبابي) الغريبة، وهو أقدم واحد في الشركة التي يصل بها، (شجرة) منذ خمس عشرة سنة والشركة مشروع يتم إعداده كانت الأرض حجرًا وكانوا يردمون البحر وكان (إمبابي) بين العمال الذين يتوهمون بشوية

الأرض .. كان قائداً لتوهم من المسجد ومعه أخوه الأصغر .. سيطر أخوه على الماء ولم يستطيعوا انتصاه .. ولم يطرد الماء الجثة إلى أي مكان على الشاطئ من نوحه ولويدي لا يبارق الشاطئ ..

بذرتي فأثمرت بعد عشرين سنة.. أما أنت فشيء مختلف بددت خوفى فأعلنت عن الحضور من أول يوم».

ثانياً : تجاوز الواقعية (ولعبة المعرفة) في (ليلة عرس) ليوسف أبو رية:

كعادته الودودة، وكلما أصدر نصاً قصصياً أو روائياً جديداً الزميل الروائي المبدع.. يوسف أبو رية تكرم في خجل وثقة وكبرياء وعتاب بلهذاتى روايته الرابعة المفاقتة المراوغة (ليلة عرس)،

الصادرة عن دار الهلال في نوفمبر عام ٢٠٠٢، وكنت وقتها في ظروف حزن ومل وضجر عام وخاص بجانب وهو الأهم إرهاق وتشتت، لعل أسطها انشغالاتي المتعددة في السنوات الأخيرة بتجاوز مهام (النقد التطبيقي) للأشكال الأدبية إلى النقد الشازح أو بمعنى أدق (نقد النقد) لكليّة

إشكاليات الثقافة والأدب والميامة وتحولاتها في سياق تطور حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية المصرية منذ ثورة عرابي ١٨٨١ وثورة ١٩١٩،

وتدخل العسكريين في يوليو ١٩٥٢ وتحويل مسارها إلى قيام النظام الشمولي الناصري والساداتى والذى مازلنا وحتى الآن نمانى وطأة وكوابيس روايته وتداعياته، وما أسقطه وعكسه من ظلال معتمة على الإبداع والفكر والثقافة المصرية بجانب استهدافه أبداً نهيمش ولقمع وقهر المثقفين والمبدعين والمفكرين أولاً وأخيراً.

لقد أصدر من قبل يوسف أبو رية إنجازاً له خصوصيته في مجال القصة القصيرة وهى

المجموعات التالية: الضحى العالى، عكس الريح، وش الفجر، ترنيمة للدار، طلال النار. وفى مجال الرواية.. أصدر من قبل كلا من روايات: عطش الصبار، تل الهوى، الجزيرة البيضاء، وما يهمننا إبرازة هو إلقاء الضوء والتوقف عند ملامح ومسات تشكل الوعى الفنى والاجتماعى

والأدبى والأسلوبى التخييرى كرمز مروق من رموز جيل البعثيين، أدركه بأسالة وموهبة تلقائية في كاية رواياته الأربعة ما يمكن أن نسميه

شوارع (القبارى) حافياً كثيف الذقن والشارب والشمع مهترئ الثياب ويقف كثيراً ليصبح (طز في الإمبراطورية البريطانية التى لا تغيب عنها الشمس) ويضرب كتاباً معه يسميه (جونسون) بعد عام ظهرت معه كاية يناديها (جاككين) ثم كلب أسماء (أرثانت)، وازدادت الكلاب تحمل أسماء (برانت) و(موبوت) و(أنديرا) و(لورد كاردون) و(جولدا) و(اليزابيث) و(بومبيدو) وغيرها وصارت مسيرته مشهداً تفتح له النوافذ والشركات وازدهم خلفه الأطفال يصرخون (طز في الإمبراطورية التى لا تغيب عنها الشمس) يومان لا ينساها الناس لهذا الرجل.. يوم مات (جونسون) فسكر وتمدد على الرصيف يكي بحرقه، وجثة كلبه فوق ساقبه ولأنه كان متى خمر صارت تترنح وتنبج نباحاً مقطوعاً بالفرق الذى لم تصور أحد أن يصيها، ويوم مات الرجل نفس الأسبوع فمشت الكلاب وحدها تصبح (طز في الإمبراطورية التى لا تغيب عنها الشمس).

وتكتمل الدلالة والقصد للبعد السيامى والاجتماعى لغبرات بطل الرواية (شجرة محمد على) المواطن السكندري المبلور لقطاع عريض من أبناء الشعب فى إدراك خبراته الخاصة مع قسنايا الوطن فى روية مستقبلية تتجاوز أية ولا معقولة الحاضر فى نبوءة هامة عن المستقبل فى هذه العبارات» وقلت فى الشرفة أمام أعينى بالبحر الذى استيقظ مبكراً

معى اليوم ودعائى أنظر إليه.. مريح ومرتاح دائماً هذا البحر لا يحزن ولا يفرح لأحد.. ليس

فوقه الآن غير سفينة وحيدة فى مدى البصر فيبدو بحق سيد الكون. قلت يا بحر سأعلم ابنى فيك السباحة فى الشتاء الذى هو قادم فيه.. من يومه الأول سأواجهه بالموج فليس أمامنا إلا زمن صدى.. وقلت يا ولدى اقرأ كتابى هذا، تعرف الكثير عن أبوك ولا تمنى لم تكن قسنى قصة

زواج قط، وإلا فهى مهزلة كبرى فتنى عما خبأته فى زوايا من الفاز أسهل ما فعلته هو زواجى من أمك الخلاصة.. لا تنسى أن أبى جتك وضع

في تأويله للمسكوت عنه والمضمر والخفي والكامن خلف أبعاد درامية الحدث الرئيسي وما يصب في مجراه من أحداث قرعية جانبية تتوازي وتتقاطع لتضئ وتثقل عمق جوهره الواقعي والإنساني والوجودي، أقصد الحيائي الخاص المتسق مع العام أو الكلي المثقل بأبعاد وأفاق غاية في الخصوصية والثراء.

نضع من البداية في مقاربتنا للنص بعض نقاط الارتكاز والدخايل لاستطاق بنية النص الروائي وزمنيته الروائية الكثيفة للزمن التاريخي الإنساني في مستواه الأول.

إن الحدث الرئيسي هنا... هو العقاب والقمع والإهانة القاتلة، بل المأثرة التي دبرها (معلم الجزارة) وهو من أغنياء حرب ١٩٦٧ وهزيمتها المشكومة «وإحدى رموز الانفتاح الاستهلاكي» (السدادح) على حد رأي الكاتب السياسي الراحل التقدير (أحمد بهاء الدين) في فترة السبعينيات الساداتية الكثيفة بكل ندوبها وانتهاراتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية حيث قيم (أخلاق القرية).

دبر هذه المأثرة السياسية ضد صبيه الأخرس (جودة) مع (سعدون) الشيخ الأفاق الصوفي القناع والدرويش خفيف الظل المهزار والمقامر الغالب أبداً عن الوعي في غيبوبة أنفاس الجوزة وخدر وخيالات العيش الريضة. فقد تم التواطؤ بين المعلم الجزار و(سعدون) على (جودة الأخرس) عقاباً وقهرًا لكرامته ورجولته ذلك لتجروه وأقتاحه لجسد زوجة المعلم الجميلة والتي امتزجها بأموال الانفتاح الساداتية بعد حلم التواصل المستحيل والانبهار بحبها وجمالها وأثرائها، وهو يعمل مساعداً وصيباً لأبيه قلمحها في الشباك وراقبها وتبعها في شيق وهوس جنسي غريزي وهي تنتهي بجسدها الراعد الدافئ في صباها وهي تسير في الطريق إلى مدرستها وقد تزوجت من طبقتها المتوسطة، ثم مات زوجها ففقق صعوده الطبقي بالزواج منها أخيراً كصئقة مالية تعود أن يفقدنا في

مجازاً مشروعاً روائياً على مستوى الرؤية والدلالة وآليات المردد الواقعي التقديري الإنساني في إسباب وتجسيد غنائى شاعري هامس في استخدام تقنيات مكونات عناصر البنية الروائية من وصف بصري تشكيلي وإتقان محكم في استخدام الزمن الدائري وتكثيف اللحظة الآتية لزم من الحضور وفعل المضارع، مفعراً من نواتها أو قلبها الإطلال على الماضي والحاضر المتوتر والمستقبل الواعد الرحب المتجاوز الآتية إلى اللانهاية والأبدى، بجانب وهو الأهم عمق وشاعرية ومجاز استخدام اللغة السلمية التي تبسط القصص وتسق العبارة والجملة العامية، مؤدياً في نسق هارموني له نغمة الصرى، الوصف والحوار المركز وتعدد أصوات وخمائر الروى والحكى، حيث يلجأ للضمير الجمعي وصوت الجماعة والمضيرة هذا بجانب التوغل في عمق أصباق النفس البشرية ويهدرها بين الوعي واللاوعي الشاعر التي تحكم الملوك والتعقد الإشكالي لعالم اللاشعور والباطن. ومن هنا سر حيوية ونضج نماذج الرواية المنحوتة في أغوار ذاكرته.

وهذا ينقلنا إلى سمة رئيسية في عالمه الروائي (لخصومية المكان) كمنصر وفعل روائي، وربما يرجع ذلك لاكتشافه المبكر في أغوار ذكريات طفولته وصباه لخصومية المكان والجو الذي ينتمي إليه، وهي مدن محافظة الشرقية والقراريق وهي مدينته التي حملها في قلبه وعقله وجدانه أبداً مدينة (هميا - شرقية) وهذا الاكتشاف قاده للفر والبحث بعنق مسيق في هوية وخصومية المكان والذي شكل معنى الخطاب الروائي في كل من روايات (ثل الهوى) و(الجزيرة البيضاء) ووصل إلى ذروة نضجه واكتماله في روايته الرابعة (ليلة حرس). ولتعدد مستويات وأفاق الدلالة والمعنى والرمز المختل الذي تشرحه في اقتدار جمالي هذه الروائية، يتعين على الناقد ذي البصيرة بعد أن يتجاوز القراءة الانطباعية أن يكون في مرجعية تأويله مسلحاً بمكتنيات على (الهرمونيك) الأدبية

هذا هو سؤال الرواية، ولعله في اعتقادي هو الذي جعل من رواية (إليّة عرس) رواية تتجاوز نفسها لتتقن وتحفر في مجرى أزدهار الرواية المصرية والعربية طريقاً بكاراً موهوباً يحدد خصوصيتها ونضارتها في مستوى الروية والمعنى والدلالة في إسهاب معمار وإيقان بنائي شكلي جمالي له خصوصيته الأسلوبية التعبيرية لأنه نابع من الأصالة والانتماء للمكان (المدن الصغيرة في الشرقية) وواع بتلقائية وشفافية ومصداقية من فهم حياة المهمشين وأهل سكان هذه المدن وتخليهم البطولي على دورة السعي من أجل الرزق والطمأنين من (المهد حتى اللحد) حيث يولدون ويمرحون في الأزقة الضيقة ويكبرون، أغلبهم لا يتعلم.. فيسعى في كل أنواع الحرف ويحققون بمعناه ويتزوجون ويتناسلون ثم يرضفون لأمراض الشيفوخة والقر ويموتون ويتوسدون التراب في مقابر إسمينية على مشارف وضواحي المدينة الصغيرة التي اعتصرتهم واعتصرت حياتهم وأحلامهم وهمومهم.

وبمهارة فنون الحكى وآليات السرد المتعدد والأصوات وعبر شبكة العلاقات المتشابكة لأهل المدينة وتشكل المصائر والسلوكيات السرية للمهمشين وأهل الحرف والتجار وبالمعات الجبن والخضار.

باجتصاص المصخب والعنف لصيرورة الحياة في مستوياتهم القترانية بين الذين يملكون ويهيمنون وبين المهمشين تتكشف مستويات إجابة سؤال الرواية الأساسي وهو مغزاها ودلائلها البعيدة. إن العقاب الدامي الذي أوشك أن يتعرض له (جودة الأخرس) في صميم رجولته وانكسار حلمه في الزواج ودولوج عالم المرأة والاستقرار ودفء الحياة الآمنة والذي ظن بعد عدم تصديق أن العلم قرر أن يغيرها لم يتكشف عن كذبة ملعونة ووهم وسرايم وبؤامة لم يلق (جودة الأخرس) منها إلا امرأة هي جارية في البسكن (فككة) تلك المرأة الضميمة المتخيرة بأنبيئة أبلة البلد (فككة) التي طالما

سوق الجزيرة الذي انفتحت له أبوابه بمباركة الانفتاح العشوائي.

يتفق المعلم والشيوخ (سعدون) على إعداد عرس وهمي زائف (لجودة - الأخرس)، وذلك بالاتفاق مع ولد مخنف شاذ جنسياً هو (حمادة)، كي يكون هو العروس الموعودة (حلم جودة المستحيل).

ويوافق (حمادة) على هذه الخطة والمؤامرة الفخيسية الدنيئة، وقد اتفق عليها الجميع (كل أهل المدينة الصغيرة) حتى أخوه زكي يشارك في هذا التواطؤ والتآمر (ففي زمن السادات اهتزت القيم وتهرأت القبلة والشهامة حتى وصلت لنخاع سلوكيات الناس وشوهتها حتى بين الأخ وشقيقه).

هذا العقاب المدمر لإنسانية الإنسان حتى ولو كان أحرص أبكم ومرافقاً بريئاً، يمانى من شبق وغريزة الجنس المتفجر وحلم تحمس والتمحام جسد الأنثى.. فالدم أبداً يغلي في عروقه عندما يلمح مكونات جسد أنثى حتى ولو كانت (موقعة عيما) وهو لا يستطيع بحكم بلاءته أن يسيطر على هذه الرغبة المحمومة الملعونة التي تتركبه وتدفعه بلا إرادة للفعل الملامسة والاحتكاك بصدر أنثى أو عجينة امرأة من مكان البيت القديم.. غير أنه ذكي ولما يستعمل يديه في التعبير الجسد عنها، ويتم التواصل بينه وبين الآخرين عبر رسومات يده في الهواء.

والسبب والجبر لهذا الانتقام غير المجقول، غير الإنساني، وهو الدلالة والمعنى البعيد الأغوار والأعماق والذي يكشف عنه دورة مدينة صغيرة بكل طوائفها وسكانها نساء ورجالاً وأطفالاً وأسرارها ومقاديرها وغرزاها وجوامعها ومحلات تجارتها. ورحلتها، والذي أبدع الكاتب في تجسيدها وتكتيفها عبر ٢٤ ساعة، يوم واحد يبدأ من الفجر واليكور وينتهي في المساء، حيث أعدت أضواءه ومراسم الزواج والعرس الأزلفي وأعلن عنه بكل فنون الدعاية.. حيث هرع كل سكان المدينة للترجة عليه، فالتكلم هنا في واحد يريد أن يشهد على جثة حلم (جودة الأخرس) للاندثار...

«آه يا أخى يابن أمى وأبى» .
 - أول مرة أشعر أنك أخرس ، لا تقدر على التلطق .
 لم أدرك أنك ناقص .
 - أول مرة أشعر أنك أصم لا تسمع ؟
 - أعيش معك كل هذا العمر ، وأعامل معك كفرد
 كامل الحواس .. وذكى ولامح .. بل أكثر ذكاء
 وثأحية من كثيرين يمكنون القدرة على السمع
 والكلام .
 - البالد بأكملها تعلم شيئاً أنت لا تدري .
 - والجميع فرح .. من أجل الفرجة ، كأننا هناك
 ثأر شخصي بينك وبين كل فرد على حدة .
 هل لأنك تعرف عنهم أكثر مما ينبغي ؟
 هذا السؤال الإشكالي الإنسانى المؤثر للمتابع والذي
 طرحه على القارئ (زكى) شقيق (جودة الأخرس)
 فى لحظة استرجاع شجبة وهزينة ويقتطع ضمير
 شقيق عاش دائماً فى دوامة ودوار النسي من أجل
 الرزق الضئيل فى أسفل السلم الطبقي فى مجتمع
 المدينة الصغيرة الشرقية مع شقيقه (جودة
 الأخرس) .
 ولم يكن يدرك الحب السرى المضوى الذى يلتمس
 به مع شقيقه الذى لم يكن يدرك معنى أنه أخرس لا
 يسمع ولا يتكلم ولكنه ذكى ولامح ونشيط ، ربما
 أنكى وأكثر شفافية من الذين ينطقون ويسمعون
 ويكذبون ويخونون ويتقنعون ويهينون فى بساطة
 فائلة الكرامة الإنسانية للمهمشين الفقراء الطيبين
 ملح الأرض ، ويفتالون أحلامهم وأمنياتهم
 البسيطة .
 لماذا تتأمر المدينة الصغيرة كلها ضد شقيقه من أجل
 الفرجة على عقابه وقسمه فى تزييف وقهر حمله فى
 الارتباط بامرأة ، وحلم الإنسان المخور فى دفة
 بيت الزوجية والاطمئنان والسكينة المتعددة لكادح
 فقير ؟
 - هل هناك ثأر خفى بينه وبين كل فرد فى المدينة ؟
 - وتصل مرة أخرى للسؤال الإشكالي الإنسانى
 الذى يجيب على سؤال الرواية الرئيسى ؟
 - هل لأنك تعرف عنهم أكثر مما ينبغي ؟

اشتياها وحلم بها فى أحضانها (جودة الأخرس) غير
 أنها مارست الدلال والتمنع .. غير أنها كانت
 الوحيدة من أهل المدينة الذين لم يشاركوا فى
 التواطؤ مع المعلم والشيوخ (مسدون) فى المؤامرة هى
 نفسها التى تتعاطف معه تعاطفاً إنسانياً فتخبره بسر
 المؤامرة وتأخذه فى حنان إلى صدرها الطرى
 وتمنحه جسدها الدافئ ليقتضى (جودة الأخرس)
 أخيراً (ليلة العرس) حقيقة معها .. ساعراً ومخرجاً
 لسانه لكل من تأمرأوا عليه .. ثم يفتقى من المدينة
 دون أن يترك وراءه أثراً يستدل به على مكانه .
 فما إذا إجابة السؤال ؟

سجد الإجابة فى الصفحات الحزينة الشجبة الأسبانية
 الأخيرة من الرواية عندما أذهل وأثار غضب المعلم
 الاخفاء الفاجئ (لجودة الأخرس) وعدم حضوره
 (ليلة العرس) المزيفة التى دبرها له ليلقنه درساً لا
 ينساه فأنذر شقيق (زكى) أن يبحث عنه تحت
 الأرض وإلا قطع عيشه وانتقم منه . وزكى أب
 إلى داره متخاذلاً مهزوماً (راحت السكره وجاءت
 الفكرة) كيف ستواجه الخلق يا زكى (تتواطأ معهم
 ضد أخيك؟) كلام المعلم واضح وصريح فيه قطع
 عيش .. وأنا لا أجيد غير هذه المهنة .. حتى على
 الآخر كبائع كبدة مرتبط بالأول) .
 - كان وجهه فى الأرض لا يرى ما حوله .
 يحس بأصحاب المحلات المفتوحة يتابعونه
 بأبصارهم ويندهشون لعدم إلقائه السلام عليهم
 (أمنى لو اخفيت عن الدنيا هذه اللبلة بالذات) .
 - الى وأخذ عقله .

- هكذا صاح (دموقى) النسخانى من وراء البهيك
 الرخامى .
 - تلفت إليه وطوج بيده فى الهواء دون أن يرد
 عليه بلسانه .

- (هل يستحق (جودة) مثل هذا العقاب؟) .
 - المعلم لم يتذكر لى قبلته ، ولا سبب غضبه عليه
 وحين سألته أجابته بالقضاب ، هو عارف
 وسهير أكثر حين يحس بالرد بما يفعله به (ليلة
 عرسه) .

— نعم إنها (لعنة المعرفة) يتحمل مسئوليتها هنا (جودة الأخرس) «ضمير . . الضمير الجمعي لأهل المدينة».

لأنه عرف وألم وانتبهك أسرار حياتهم الخاصة السرية وفي أخص خصوصيتها حيث يلتقي الرجل بزوجه في شيق الجنس المأثوف (والإبروس) الرتيب المضجر المل المعتاد.

وقد تجاوز (جودة الأخرس) بهذه المعرفة اللعينة الخطوط الحمراء متجاوزاً الحد الملتق عليه أو المسوح والمسكوت عنه حتى خلق القناع الماروغ عن سبر البنيوت وهناك سر الكتون المضجر للمقتنعين بالسنة الدينية والمأثوف والموروث بين تراث قديم يربط الزوج بزوجه.

وبارتكازنا على هذا التأويل والتفسير فالنص الروائي هنا حمال أوجه، وهو المتعلق في اعتقادنا (بلعنة المعرفة) لا نبالغ لو قلنا يقين نسبي أن —

يوسف أبو رية — بخلفه وتجيده المتقن لنموذجه الروائي الملتص حيوية وشيقاً وحباً للحياة ونضارة شفاقة وحساً فلكلورياً شعبياً (جودة الأخرس) كابن بلد يسمى في مدينة صغيرة تقع في منطقة الظل بين الريف والتحضر المدني العشوائي، يتجاوز هنا واقعه الحسي ووجوده الواقعي عبر وقائع وأحداث وصنعب وعنف حياة مكثفة في زمنية روائية هي

٢٤ ساعة يتحول بشاعرية إلى رمز وقائع (اليجوري) بعيد المدى والدلالة . . بحيث يحمس لنا أزمة الملقب المعاصر عن اللعل رغم وعيه العميق الأغوار الصادق بجدلية وتناقضات كابوس أزمة واقعا السياسي والاجتماعي العشوائي الآن.

غير أنه مقعوق ومقهور ومطارد بخميس الإشاعات ووطأة المحاصرة والمؤامرة من كل الجهات، لذلك رغم المعرفة والوعي الساطع لا يستطيع التعبير والبوح بالحقيقة ومواجهة كل ندوب اللون والتآكل والاستلاب والغربة.

ولعلنا نجد ما يدعم هذا التأويل والاستطلاق لجوهر أعماق ومغزى الرواية الإشكالية في الإجابة على عدة نماذج ثانوية في الرواية ثمانى من غيوب

الحواس . . العمى والدروشة والنذور وغيوبية خدر الحشيش والإدمان والغياب للحواس هنا على أكثر من مستوى حتى يصل للمشاعر الأخوية الدافئة التي يخونها أفعاً (زكي) شقيق (جودة الأخرس) فيشارك في مؤامرة (العلم الجزار) والشيخ (سعدون) الأفاق ويتواطأ ضد شقيقه البريء برأه الأطفال .

لقد اكتفينا بالمحور والدلالة الأساسية في هذه الرواية وهو لعنة المعرفة، ورغم ما فيها ما يثير شهية التحليل النقدي عن قدرات الكاتب في مواجهة الثالوث المقدس (التابو) السلطة والدين والجنس خلال بنية مشاهد وفصول النص الروائي الفائق (ليلة العرس) التي في اعتقادي وحسب قراءاتي لرواية جبل السمينيات تعتبر إنجازاً له تأثيره وحضوره الساطع في أفاق الرواية المصرية العربية الآن .

ثالثاً: (انكسار الروح) لجبل الثورة لمحمد المنسى قنديل:

قد يبدو أن بعضاً مهماً من الازدهار والتجديد والنضارة الذي تميزه الرواية المصرية العربية الآن بليت ويؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية أهمها أن الرواية عند جبل السمينيات والأجيال اللاحقة أصبحت أداة تأريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية لصعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثته من تعديلات طبقية في قلب شبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات وبالتالي غيرت القيم .

ورواية (انكسار الروح) لمحمد المنسى قنديل تؤكد هذه الظاهرة بجهود فكرية وفكرية لا يخطر من تعثر في تجاوز وحل مشكلات النقاط الجوهرية في اللوحة الإنسانية الدرامية لعمليات التحول والانتقالات الاجتماعية والتاريخية العنيفة في كل من مرحلة صعود المشروع التنصري ثم حضار وانتصار الثورة المضادة التي أحدثها السادات في أوائل السبعينيات الكثيفة وماحدث من ارتداد وتراجع وغماتة وتبعية للأمريكا والغرب وتدني القيم عيث (أخلاق القرية) و(دولة العلم والإيمان)

العشق الشديد الوطأة على قلبي بإفراطه .. إبرزى
لى .. تجلى ذات لحظة .. مسى قلبي بأطراف
أصابعك لعله ينقش وتعود شفاقة المنية إلى
الوجيب .. إن الدنية الضيقة حتى .. شرابين
دمي .. أنى مسكون بك منذ لحظة البراءة الأولى
التي رأيته فيها حتى درجة اكتمال وفساد كل
شيء).

وقول الراوية (إنه مسكون بفاطمة منذ لحظة
البراءة الأولى التي رآها فيها حتى درجة اكتمال
وفساد كل شيء) هو الغلاف وسياج وإطار الحياة
المضاعفة المتعددة الأشكال التي يعيشها جيل الثورة
مجسداً في كل من (علي) و(فاطمة) منذ الطفولة،
وكلاهما من أبناء عمال التبضع المغمورين
والمطحونين في أسفل السلم الطبقي بمدينة الحلة ..
حيث يعمل والد (علي) في أحد المصانع الكبيرة أما
والد (فاطمة) فيعمل في إحدى الورش الصغيرة
المنتشرة في أزقة وحارات الحلة الكبرى ..
وتتلخص في طقوسهم وصباهم طقوس أبناء
الصالح.

ويتابع الكاتب بدأب وواقعية نقدية وشمولية
ويصيرة جدلية محيية هذه العلاقة بدقتها الإنسانية
ومشاعرها المتخفة ليراقب ويرصد بفرحتها
ومأساتها التي تولدها أمسية وملاءة حيائنا نفسها في
فترتي صعود وانكسار الثورة.

ويقرب الكاتب هنا من حقيقة إدراكه أن العلاقة بين
القرود والوضع الاجتماعي والتي تعمل من خلاله أو
ضده هي علاقة واضحة ومحسوسة مهما كان
نمطها وتشابكها وشخصيات الرواية الكاملة بنفسها
تعيش وتعمل من خلال واقع اجتماعي ملموس
ومعقد وترتبط العملية الاجتماعية في كليتها
وشمولها بالخصائص.

إن الخاص والعام في هذه الرواية يتحدان في
وحدة لا انفصام لها مثل للناز والحزيرة التي
تشعها .. ويشكل هذا الفهم بذات الرواية وتشكيلها
الجمالي والفني .. فيتوزع بين الوصف والتحليل
والتحليل في مزيج متناهي بين التعبير الأدبي

و(ديمقراطية الأنبياء) وصعود التيار السلفي
الأصولي الإسلامي المتطرف وانتشار جو
الإرهاب.

وفي مثل هذه الحالات، نجد أن أمانة الكاتب
وإخلاصه سوف تمكنه أن يصور بصدق وشمول
حقائق الحركة الاجتماعية بشرط أن تضع الحركة
الاجتماعية والمشكلات الحقيقية، وتعمل من أجل
إيجاد حلول لها ويجب ألا تخضع أمانة مثل هؤلاء
الكاتب بالطبع للأحكام والقرارات التي يصدرها
بعض الممثلين المعادين لهذه الحركة الاجتماعية ولا
للكوالم التي تصدر عن كبار الكتاب أنفسهم، ذلك
لأن مدى أمانة أو إخلاص هؤلاء الكتاب يتوقف
على مدى القضايا التي تحددتها مثل هذه الحركات
الاجتماعية ومبلغ أهميتها في تطور المجتمع
والحياة.

وتتخذ البنية الشكلية لرواية (انكسار الروح) شكل
المونولوج الطويل الذي عبره وخلالها يسرد ويقدم
البطل الرئيسي (علي ابن عامل النسيج المتناضل،
أحداث ووقائع وشخصيات الرواية، إنه مونولوج
حزبي مقل بالتلوة والأمرى والإحساس بالافتقاد،
وينمو في بعض المقاطع نحو لغة الشعر بصوره
التعبيرية الكثيفة والمركبة، غير أنه ينطق أحياناً عن
تجسيد وإيصال الدلالة والهدف والقصد الاجتماعي
الذي يريد أن يبلغه وينقله الروائي للقارئ، كما أنه
يقع أحياناً في الرقابة والإملاط ويصبح إيقاعه بطيئاً
بصحب القارئ بنوع من السأم.

ويبدأ المونولوج بهذه العبارات العادة التي تلخص
لنا جو وبعد ودلالة الرواية (ماذا أقول لك
يفاطمة .. يا غرامى الحزين؟ يا لها من بداية
تقليدية أبدأ بها حكايتي منك .. ولكني خائف أن
أسلك إليك الطرق الأخرى فأثوره ملكه وتترهين
منى .. كما هي المادة، من البحث بأن أصف لك
الارتجاف التي تهز كل خلية في جسدي لذلك أو،
أحاول أن أخفي تلك الدفعة التي تكاد أن تظفر من
عيني حين أذكر حزوب اسمك القصبة .. إن
الزمن حولي شوقي إليك إلى جوع جارف .. وإن

حلم صعود الثورة يراقب بحيرة صراع الطلبة ونشاطهم السياسى .. حتى تقع المأساة وتحدث هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧ فيفرق فى النشاط السياسى وينجذب لتنظيمات الشيوعيين .. خاصة أن التيارات الإسلامية واليهودية بدأت تطل برأسيها، لقد عانى (على) من الشهادة على ضحايا الهزيمة من الجنود القتلى والجرحى الذين كانوا يأتون إلى المستشفى بأعداد غفيرة ومنهم أخو (فاطمة) الجندي الحب للحياة هارى تسليم السيارات وترتبة الكناكيت ويتسائل وسط ذهول الهزيمة ملغصاً بتساؤل جيله كله (ترى هل أخطأ عبدالناصر فى حقاً أم أننا الذين أخطأنا فى حق أنفسنا؟ ماذا آمنا به إلى هذا الحد؟ .. ترى هل آمن بنا هو؟ ..

ويعلق الزميل الشيوعى (علام) قائلاً (أترى ماذا أراد عبدالناصر أن تكون عشياً أخضر مزدهراً ولكنه عشب متشابهِ الميدان العشب عشب المشية بلا أدنى اختلاف .. نلحنى جميعاً أمام العاصفة .. ونخضع للقص والتشذيب وتمتص نوع السماد الذى يوضع لنا لم يرد منا أن نفايز أن تخرج منا أزهار برية أو أحراش مليئة بالأشواك أو حتى أشجار تثبت التيق والعصرم، كان يحرص على تغذيتنا بالسماد المناسب ولكنه كان يقصنا فى الوقت المناسب أيضاً .. كان فى بعض الأحيان يشبه الأب المهورس الذى يعتقد أن أولاده لن يفلحوا أبداً، لذلك كان يخاف علينا من نوبات الجفاف وغلاء الأسعار وتطرف الأفكار).

ويعيش (على) وجيله سنوات مثقلة، سنوات الصمود وحرب الاستنزاف ويبدى عبدالناصر مرهقاً «تكاثر الشمرات البيض فى فويده وحاصرت وجهه .. ذهب الألق الذى كان فى عينيه وحل مكانه نوع من الانطفاء المضى».

وفى خومة التحدى للهزيمة وبهاء حائط الصواريخ ومحاولة استعادة الحلم .. يموت عبدالناصر .. ويمسك البطل وأفقاً كأبطال المأساة الإغريقية .. أخيراً أصبح من المستحيل أن نسيئ وحداً .. أمثلة كل الطرق بكل الناس .. هناك شيء ما

الرومانسى والراقى وتبلور اللغة.

تتوالى علاقة الصداقة لثمنو للحب البريء بين (على) و(فاطمة) وتظهر وتختفى (فاطمة) بين مراحل موزعة وأساسية من صمر (على) عانى فيها اكتشاف أولى أزماته التى ستشكل وجدانه ووعيه .. أبرزها إضراب عمال مصنع التبغ فى المحلة الكبرى ومشاركة والده الفعالة (الأسطى نجيب) فى الإضراب .. فقد كان عاملاً قارئاً للكتب السياسية والتاريخية وقادة عمالية واعية وتخدم قوات الأمن والجيش الإضراب ..

ويستقل الأب بطريقة وحشية .. ويقب بعيداً ويعد فترة غناء ويعيشها (على) و(أمه) يحضر عبدالناصر لزيارة المدينة فى عيد العمال التى تستقبله بترحيب شعبي حافل ويكون (على) مبهوراً بهيبة مكعب وشخصية عبدالناصر ويقول له مدرس التاريخ رداً على تساؤله ماذا اعتقل عبدالناصر أبى؟.

يقول المدرس «كلا .. أبوك لم يفهم بالضبط أن عبد الناصر معه .. الكثيرون لم يفهموا ذلك .. أنه ليس مؤدياً إلى هذا الحد، هذه أخطاء الذين حوله» ويعلق (على) «لم أفهم ماذا يقول ولم أدر ماذا يقصد عندما تساءلت إن كان عبد الناصر هو الذى سجن أبى لم أكن أعنى ذلك بشكل أو بآخر كان يبدو بعيداً .. ولكن من يكون الآخر وهل كان أبى فعلاً على خطأ؟».

هذا المدرس يهدم التماذج للازدواجية المدمرة التى عاشها أجيال الثورة ومعاناتها من وصاية عبد الناصر البورناترية على حركة المجتمع والإنجازات الضخمة التى حققها فى الخارج والداخل .. إن (على) حائر بين الانحراف والانبهار ببطلان (على) وبين مأساة اعتقال أبويه وقرداد حريته عندما يراقب ويرصد بألم انكسار وهزيمة أحلام وطموحات بعد خروجه مضطراً من المعتقل وتجنبيه لقراءة الكتب التى كان يثمنها ويستقل هذه الازدواجية تحكم مصيره .. حتى يدخل كلية الطب يربهاجاً يقول أبويه .. (لولا عبدالناصر ما فعل أبناء المساكين .. الكليات يا (على) ولا أصبحت طبيباً) ونعيش فى

في مرحلة الثورة المضادة وعصر عبدالناصر موضوعاً مشتركاً في كل من روايات جيل الستينيات والسبعينيات وما تلاهما من أجيال والتي دارت معظمها حول زوال الوهم في تلك الفترة ولعل أبرزهم صنع الله إبراهيم، ويهنا طاهر، وعبد الحكيم قاسم، وجمال الغيطاني، وإبراهيم عبد المجيد، ويوسف أبو رية، ومحمد المنيسى قنديل، وجاد التبي الحلو، ومحمود الورداني.. إلخ.

ورواية (انكسار الروح) لمحمد المنيسى قنديل واحدة من هذه الروايات حاولت أن تصور وتجسد الانتقالات والانهارات والتحويلات في جدل العملية الاجتماعية في مرحلتى عبدالناصر والسادات، مرحلتى الصعود والسقوط، والطموح والمآرك والانكسار والتدني والمهادنة والتبعية التي أحدثتها الثورة المضادة التي أطلت برأسها بعد انقلاب ١٥ مايو ١٩٧١ واستيلاء السادات على السلطة:

وهذا القصد الاجتماعي والروية الواعية المازجة لأحداث المرحلة التي عشناها عبر مرحلتى الثورة والتي التقطناها من قراءة الرواية، جسدت وقدمت في بناء سردي غثالي له طموح الأداء الشعري المقتل بالتخييل والصور المركبة والمجازات والرموز الدالة المتعددة المتقويات للمعنى.. فالرواية (على) نموذج جيل الثورة حولته معاناة الفقر والقتل وأسى وتعبانة أبناء عمال النسيج في مدينة الحلبة إلى شاعر، وكانت علاقته (بناطمة) الطفلة، والصبيبة والشابة.. نموذج الفتاة المصرية الفقيرة الفاتنة في برادة.. والمحبة للحياة والمرح هذه العلاقة توازي وتبني بناء متداخلاً مع أحداث الوطن التي عاشها وخبرها بوعي (على).. إن فاطمة التي يملأ حضورها الحي الأثرى حياة على، تظهر وتغيب وتختفي في مراحل حاسمة من حياة (على) مرحلة اعتقال والده ومرحلة اجتيازه امتحان الثانوية العامة، ومرحلة صدامه مع السلطة وإصابته بيد الجماعات الإسلامية قبل حرب أكتوبر

انكسر فجأة.. شريت من قلب الروح كل أحزان الفرعانة القدامى.. اختلطت آيات القرآن الكريم بترانيل من كتاب الموتى.. وحاولت أنا وهو أن نهرب إلى شارع جان، ولكننا تلامطنا في الأجساد المظلمة.. مررنا بأحد المقاهى وهو يطلق أنواره، ويستعد للإغلاق، ولكننى قبل انطفاء الضوء الأخير نظرت إلى وجه (علامه) فوجدته شاحباً ولامعاً من أثر الدموع وقبل أن نفرق في الظلام مرة أخرى سألت نفسى.. ترى هل لمح وجهى الشاحب اللامع أيضاً؟ ويرتفع السؤال الرهيب (من الذى يصدق أنه مات؟).

لقد أعطى العصر البطولي الفرصة لأفضل أبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين كي يترجم بشكل مباشر مثاليات البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت ببطولة في تطابق مع مثلهما، ثم انتهى هذا العصر البطولي برحيل عبدالناصر وعردة الثورة المضادة، والطبقات القديمة وحيثما الانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي والطفلى، وأصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكاليات زائدة بالنسبة لحقائق الحياة البرمية الراشدة، وامتد الطريق الرأسمالى يستأنف دوره لحصار المكتسبات التقدمية للثورة يوليو ١٩٥٢ عن العدالة الاجتماعية والتحرر الوطنى، والقومية العربية، وكان على الطلائع البطولية أن تحتصر لتصبح كائنات للمستفيدين المحتلين الطفيليين من المضادين والمحتالين الذين أجهضوا نصر أكتوبر ٧٣.. وحولوه إلى مشاريع استثمارية استهلاكية طفيلية وشركات لتوظيف الأموال وينوك أجنبية ومضاربات بهلوانية فى البورصة والهنزوب بالقروض.. إلخ، والآن لم يعد الاندفاع وراء المال، تلك المثل التي كانت نتاجاً ضرورياً للمرحلة السابقة أمراً مرغوباً فيه من أحد، وكان لا بد أن يتقرض مملو تلك المرحلة من الجيل الشاب الذى ترعرع وسط تقاليد العصر البطولى.. ولقد كانت حتمية انهياره وفشل الطاقات التي ولدت

التي نمت عليها ذات يوم برأسى، ففجرت براحة التي نمت عليها ذات يوم برأسى، ففجرت براحة لم أحسها بعدها.. رأيت الشعر الأشهب مثل حرقتي وقهرى ومائت على حتى أصبحت بملمس شعرها.. وشمعت رائحة جسدها.. وتخيلت أنها سوف تعطيني لسة ساحرة من لمساتها فتدب في الحياة ولكنها كانت تحمل في يدها قطعة صغيرة، عاجزة عن الواء.. وضعتها فوق صدرى المجروح عاجزة عن الحركة مثلى تماماً.. تمت الدورة وانقضى كل شيء بإفاطمة يا غرامى الحزين).

إن هذه الرواية في النهاية، رغم عدم تركيزها الدرامى وضعف بنائها للنماذج الثانوية، وغرامها بالثرثرة، محاولة لتقديم نوع من نموذج البطل فى حضور الواقع الاجتماعى الموضوعى، وإظهار هذا الواقع ومفاصله تتخلع أمام عينيه (وأعينا) كى ينتظم بطريقة أخرى على ألا يقل صحة عنه. تلك كانت قراءة مركزة فى الخطاب الروائى والسياسى لثلاثة نماذج من رموز كتاب جيل السبعينيات إبراهيم عبد المجيد، ويوسف أبو رية، ومحمد المنسى قنديل، تؤكد قدرات الرواية كفن بانورامى مرن يمتدح ما قبله وما بعده من فنون، قدراتها على تصوير الحياة السرية وجدل التحولات الاجتماعية والسياسية التى أحدثتها التغيرات والصراعات والنهوض والسقوط لثورة يوليو ١٩٥٢، وضرب ما أسسته من مفاهيم ونظم شمولية مسئولة حتى الآن عن تشر الطريق للنهوض الوطنى الديمقراطى حيث التعددية والعلمانية وحرية الرأى وحق الاختلاف. ■

٧٣ واندلاع مظاهرات الطلبة، كانت هى التى تمنحه اليقين والتعلق بالأمل والحياة لعلها فى النهاية رمز غير موفق فى بئانه وتجسيده لمر الذى تسعى وتناضل أعداءها فى الداخل والخارج وتلمع رغم تورمات الحكى والمرد والتفصيلات الزائدة فى الوصف والتحليل محاولة الكاتب أن يمزج نبيرة الحقيقة بالرواية (الوهمية) التى تكاد تنحو منحى الرمزية فى بعض الأحيان.. المرتبطة مع ذلك بقدرات الحلم.

والدليل على ذلك النهاية الرمزية الساحرة المأسوية التى تنتهى بها أحداث الرواية كدليل يشع على انهيار أحلام الثورة وانكسار روح جيلها، فقد غابت (فاطمة) ضاعت إلى الأبد وليس (على) من البحث عنها، وفى لحظات ضياعه قاده أحد الزملاء خبراء بيوت الدعارة إلى بيت له تاريخ فى المدينة (هو بيت الأشراف) منه كانت تخرج المراكب الصوفية تطوف المدينة وإليه تعود وفى الليل تمتد حلقات الذكر والأدعية.. هذا البيت أصبح بيت دعارة وفجور، وفيه التقى (على) بـ (فاطمة) تبع جسدها وتقد حاول باستماتة أن يخلصها من هذا الدرن ويخرج بها غير أن الآخرين المجهولين ضربوه حتى الموت، وغدقوا به إلى الخارج فى غيبوبة الوعى، يردد فى ضعف وانكسار هذه الكلمات الدالة (ثم سمعت صوت الباب وهو يفتح، هل جاءوا كى يضر بونى مرة أخرى) هل جاءوا كى ينقلوني إلى مقبرة بعيدة كى ينقوا الجريمة البشعة عن أنفسهم؟ كانت (فاطمة) هى التى جاءت عارية تماماً.. شاحبة تحت القمر الشاحب رأيت شعرها يشبه غزل القطن الموهى فى شوارع بلدتي القديمة.. ورأيت كديبا اللذين كانا قبل أول برتقالتين تقاسمانهما معاً، ورأيت استدارة بطنتها..

انعكاسات الحرب والدمار على (أهل الهوى)

طلعت رضوان

عانى الشعب اللبناني على مدار ١٥ سنة (١٩٧٥-١٩٩٠) من الدمار الذي لحق به نتيجة الحرب الأهلية التي شنتها فرقتا لبنانية مسلحة ضد بعضهما البعض. ثم تكتمل المأساة بفرض إسرائيل للأراضي اللبنانية في يونيو ١٩٨٢، فبات الشعب اللبناني بين شقي الرمح: جيش إسرائيلي محتل من جهة، وفرق لبنانية من جهة أخرى. وكانت النتيجة أن ضحايا الحرب الأهلية والغزو الإسرائيلي هم أبناء الشعب اللبناني، فإذا به يعيش في كابوس القتل. ووفق هذه المتواليات، انعكس الدمار المادي على الروح اللبنانية، فانتشرت حالات الكآبة.

كيف المبدع الذي يعيش في أتون آلة القتل أن يُعيد صياغة هذا الواقع اللاوافي؟ من أي منظور ترى عيانه جلون رؤساء الدول وزعماء الميليشيات المسلحة الذين يقتلون الأبرياء من أطفال ونساء وشيوخ؟ اعتقد أن إعادة صياغة هذا الواقع العيشي مهمة لا يقدر عليها إلا مبدع يمتلك ملكة الإبداع من جانب، مع حس إنساني رفيع من جانب آخر، لذلك قرأت رواية هدى بركات (أهل الهوى) الصادرة عن دار النهار في بيروت عام ١٩٩٤.

المبدعة عندما تركت للقارئ الكشف بنفسه عن شخصية زينون الفيلسوف اليوناني (٣٣٦- ٢٦٤ ق. م) مؤسس المذهب الرواقى المتأثر بدرجة الكليبيد التي أسسها أتبعين ومذهبها أن الفضيلة هي وحدها الخير وما عداها جدير بالازدراء. ثم جاء زينون وحاول أن يضع لذهبيهم الأخلاقي أسامه المبتايزيقي. يرى الرواقيون أن الحقيقة مادية تسودها قوة تروجهها. وما دامت الطبيعة تسيرو وفق العقل، فمن الحكمة أن يسيطر الإنسان وفق الطبيعة. وأن حرية الإنسان مرهونة بأدائه لواجبه في اقتناء الطبيعة وقوانينها. وقد أسبغ زينون في أواخر حياته بمرض تضرع علاجه فاتحدر من هذا الربط بين شخصية البطل وشخصية الفيلسوف اليوناني زينون، يكون من الميسر على القارئ فهم تصرفات البطل التي تبدو -على السطح- متناقضة، ولكنها وفق علم النفس الاجتماعي تكون متممة مع الواقع العيشي الذي يستحل ذماء الأبرياء، البطل الذي يرفض الحرب

الرواية بقتل البطل لمحبوته التي عشقها لدرجة الجنون. ورغم ذلك فإن هذا البطل نموذج للإنسان الرافض للحرب.

لماذا قتل حبيبته إذا؟ إنه سؤال يتلحق بإشكالية فنية حول التركيبة النفسية والعقلية للبطل. فهل قتلها قتلا مادياً لخصاصها من شروخ التنظيمات المسلحة أم أنه قتلها قتلا معنوياً كرجية دنيئة لحوقه عليها كما أباح لنفسه في آخر صفحة من صفحات الرواية؟

تضع المبدعة مفاتيح شفرات التموض التي يشكل يبدو عفوياً ومتناثراً في كل صفحات الرواية. ففي لحظة من لحظات الوداع بين الحبيبين يقول البطل إنه كان يتمنى معها في رواق زينون. وفي هذه اللحظة (كنا نزدوج ونرى أنفسنا ونرى الحزن على أنفسنا. أنا وهي وزينون في الرواق ومعا جميع الأبطال في فيلم الوداع الوحيد، ويصحب الترام في حشرجابه الأخيرة) فمن هو زينون الذي يعيش مع الجيبين، أحسن

ولون) ويالقول يرسم (ارسم حمامة بيضاء، تتدلى من جناحها قط حمراء. وغصن أخضر. منحنىك وممشط شعرك. وستعلم لك معرضاً كبيراً) هذا البطل الذى يتخيل أن الفيلسوف زينو الرواقى يمشى معه، ويذكر الهاربين من القصف الطوائى بين الفرق المتناحرة. كانت السيارة مظلمة بالناس الهاربين من جحيم القصف. وفيها امرأة لا تتوقف عن الصراخ. والآخرى بين الكهك شلقة عليها، والخوف من أن يسمع صراخها رجال إحدى الميليشيات المسلحة. كان زملاؤها فى السيارة يقولون لها (اشكرى ربك. فقد سلم الباقون) وكان تعليق البطل (لم أسمع شيئاً. الآن أتذكر أن المرأة كانت تصرخ لأن ابنها الرضيع سقط منها وهى تصعد السيارة التى لم تنتظر. تركته هناك).

وحالة البطل العقلي التى يراها (العقلاء) إنها حالة مرضية تستوجب وضعه فى مصحة، تتوازى مع الواقع المبنى المفروض على الشعب اللبناني، فيقول البطل فى خواطره: لم تعد تكفى خطط القصاص الفردية التى تخترق هذا القانون اختراقاً، إذ سدت على القصاص المماررين كل سبل التفكير. وصار الأمر يحتاج إلى وابل من القذائف والصواريخ، أى إلى قرار عسكري يتخذه جيش منظم. لم يعد قانون الساحة المفرغة للمارين تحت الضوء الساطع يحتمل رجوة الصدقة، تلك التى تحكم ساحات القرى.

إزاء مشاهد القتل التى راح ضحيتها الأبرياء، فإن العنف يؤد المنف المضاد، لذلك فإن السيدة (حنة) بعد أن قتلت أخويها راحت تربعس وتفرغ دهنها دفنهما قبل أن يحملوا لها جثتي قتيلى من الأعداء ويكون من المنطقى أن يبدو بطل الرواية (المهم بالجون) أكثر تحملاً وفهماً لما يحدث فيقول عن وضع الأبرياء بين الفرق المتناحرة (هنا وهناك حال واحدة. جهنم واحدة. وأن لكل جهنمه التى يسقط فيها. فإن لها شاشنة التليفزيون. وقاعة المنطقه الأخرى. تتخرج عليها كهنا ومنى نشاء. تنتقل بين القوات المتكاثرة كالبهائم كالبهائم. كالفرشات بين رحيق الكراهية للترحم الممسم. وأن شمس الرب لم تستطع أن تلحق بإيماننا المشتعل. وأن التليفزيون بيت. الأحاديث لأعد قديمى القديو الذين لا يرتجفون إلا على شاشتنا، أمام كاميراتهم الصغيرة بقنناياتها البديهة إلى لا تقوى وزناً للشكل. كيف يكون الشكل أى وزن والروح

يعايريه أحد أفراد الميليشيات لأنه لا يحمل السلاح مثل باقى القتل. ويرفض حجج المسلحين) الذين يوسعوننا إيماناً ونهياً (وقتل) وعن الواقع الاجتماعى نتيجة الحرب الأهلية قال (لست فى معسكرات اعتقال، إنها أمكنة نعودنا. ونعرف أن لا عرض عنها) ومع المسطور الأولى تعرف مأساة هذا البطل الذى خطفه مسلحون ينتمون لإحدى الميليشيات. وبعد الخطف تعرض للتذيب وتلقاها مأساة أكثر عندما يكتشف أنه ومن معه من المخطوفين سوف يتم تبادلهم مع مخطوفين لدى إحدى الميليشيات المادية هنا تكون المبدعة قد سمعت الترقاب والقرارات الدرامى، ويكون الإيحاء أبلغ من الإفصاح. إذ أن تبادل المخطوفين من شعب واحد، بواسطة ميليشيات تنتمى لهذا الشعب، يستدعى قانون التداوى الحر، ليؤمن ذلك الفعل الهجى بين أبناء الشعب الواحد، بما تقطع الدول المتحاربة أثناء القتال. وتبعاً لذلك تكون رسالة المبدعة الشكل. أن أبناء الشعب الواحد تحولوا إلى أعداء، لذلك لم يكن البطل مغالياً عندما رأى أن يوجد عن باقى أفراد الشعب اللبناني المستسلم لجنون الحرب الأهلية فقال (أبتدع عنهم وأنساهم. وأنسى أنى أشبههم. لأنسى اشتباك جسمى فى أجسامهم وضاعف فيها. وفى مؤلهم أمام غضب الرب كماشية أنزل فيها قصاصه. كماشية من الخراف الضلالة. هؤلاء الذين فى الخارج كانوا الأبرار الذين يلعبون ما يطلبه منهم الرب ويطيعونه فى السلم كما فى الحروب الأهلية) ويظل يردد نحن التماج (٤٣، ٤٤) ومع تصاعد الحرب الأهلية تصاعد الحالة العقلية للبطل فيحدث نفسه عن (الشعوب التى تجعل من قدرتها على البقاء عقلاً خفية شعوب الغاب والخضرة. سعاداً لتعريضة البقاء المباركة. ودرماً لأذماننا النليطة الكسلانة البطرانة. شوف شعوب الحروب الأهلية) وهو يرى أن الشعب اللبناني يتميز بحدة الذكاء، فماذا حدث لهذا الشعب الذى تحول أطفاله إلى ضحايا. وحتى البذرة حسدت فى الأرض. وكلما ازداد عدد القتلى والشوهم والمخطوفين، ازدادت كراهية البطل لهذا الواقع اللاواقعى، فترى أخته أن مكانه الطبيعى مستشفى للأمراض العقلية، فقال له طبيب مخطوف معه (أنت الذى يتفجر جسمك عنفاً. ويقتل رأسك بذكرى القتل. ورغبة تكراره بلا حدود أو نهاية. ارسم

هى التى تتكلم الآن إليك دون جسدھا. هؤلاء فراح
القدامة الصغار الذين تقسمهم مكات الأوطان الصغيرة
التى لا حيلة لها سوى انفجار الشكل. هؤلاء الذين نسوا
أهماتهم. الشخص المقدس يتحدث فى التليفزيون
ويشكر الحزب أو التنظيم الذى لا على الطريق.
والدرس النهائى عند هذا الشخص المقدس لا يقل
المراجعة أو التصحيح أو التعديل. ولا يند من الوقت
وحكمته إلا رسوخاً على رسوخ وبقياً على يقين.
الشخص المقدس لا يتعلم مرة أو يتردد أو يقف متكرراً
ولا يتوقف عن الانتماء. والشخص المقدس يرى نفسه
أنه الشهيد الذى يكلم الشعب ويمتد لأمله لأنه لم
يودعها. والسبب أنه لا يستطيع أن يتصل عن أصمابه
المسلمين القتل. ولأنه مؤمن بما يفعل يقول إنه سيهرق
دمه. ويكون دمه المادة الأولية للسعادة (من ١٥٥-
١٥٨) والبطل المتهم بالجور هو الذى يرصد الواقع
اللاواقعى فيقول (لقد عبأوا الكلى فى قلب القديس.
أعطوها لسواق ماهر. قالوا له وزعها على مبادئ
التليفزيون والإذاعات وعلى كل وكالات الأنباء
الأجنبية. وعد قبل أن تفسخ البيرة وتهد حجرة
الأعداء. وقبل أن تقص الأحراب الزميلة وتفاوضنا
على إنتاج الكاميرات.

فى هذا الواقع اللاواقعى يرى البطل أنه يفيض على
العالم كحليب مبارك (لقد مَنَحَت الغفران. القسمة أن
تتبع البذور فى رطوبة نفسى وتنمو وترثروكثير.
فتتلف وتأكس الثمرة فتدخل الجنة. تعود إليها
بالاستحقاق والجدارة المناسبين. أمشى أفق ذراعى
كويحنا وأغنى وبخر ذهب كثير من نفسى. وإذا كان
الواقع عبثاً فمن المتطوع أن تتوازى معه عبثية
خواطر النفس، فىرى بكرة فيعتقد أنها مرسلات بالأبيض
والبنى، وفجأة يقول لا. إنها بكرة سبهاء (من ٩-١١)
بل إن عبثية الواقع هى التى تحت خواطرهم فيقول (أريد
أن أعرف الآن، ماذا تفعلون والشرور تفسدنى
شوار عكم والأزقة كسبون البراكين. سوف فبادون عن
بكرة أليم. أنا المسيح المهدى لن أبقى ولن أدر. طوفان
من النار والكبريت وأمحكم. ورحمت أصدرخ : الله
أكبر. الله أكبر. سأقهم العدل (ص ٨١) ولم يكن بطل
الرواية هو وحده الذى انكمست عبثية الحرب الأهلية
علق حالته العقلية والتفكيرية، فلجأ إلى البروروثالدينى.

هذا الإنسان الكاره للحروب، كان من الطبيعي أن
تتمتع شخصيته مع شخصية أبيه وتتأذى روحه روح
هذا الأب. لماذا؟ لأن أباه كان يمشى الغناء. تأثر الابن
بأبيه فسقط الحياة من خلال عشقه الغناء. وعندما كان
يضبط الإيقاع (يخرج صوتى من بدنى الملقوف على
شكل وردة) (١٦، ١٧، ٣٢) هذا الإنسان العائق
للحياة، تربطه البذعة بشخصية (سمعان) صديق
الزوى. سمعان يمتنق (دينياً كونيًا) ويمنى لو ينضموى
البشر فى أعطاف دين كوني واحد كى يفتنى التمسب
ويسود الحب. وكان سمعان مقتنعاً من نفسه، فهو طبيب
ناجح وحقق ذاته فى أوروبا، ولكنه يشعر بواجبه نحو
أبناء وطنه لبنان، فيقرر ترك نعيم أوروبا والعودة إلى
جحيم لبنان حيث (الشقاء والجور) (٨٣، ١٠٢)
والراوى يرى أن صديقه ينطلق عليه وصف (الإنسان
الشمولى) أو الإنسان المالى. وأعتقد أن البذعة هدى
بركات وهى ترمس شخصية سمعان، كان فى ذهنه تلك
المعلقة الشائكة حول (مفهوم الوطن) وهو ما أثارت د.
مرفت عبد القاسم فى كتابها (مبنى الوطن) حيث
طرحته العديد من الأسئلة مثل : هل الوطن بالبلاد
والثقافة القومية لكل شعب فقط ؟ ما الموقف عندما يجمع
الحب بين امرأة ورجل من وطنين مختلفين، ثم يبرز
إشكالية (الخيانة) للوطن الأملى ؟ وهى الإشكالية التى

يتصور في البداية أنه قتلها يقول (رأيت أني قتلها . . أني شريت روحها . . أني شريت ملاكها فصار في . . انفتحت السماء وانفتح جسمي . عرفت أني قدوس) (ص ٨) وعندما يعود إلى ذكرياته معها يقول (لأول مرة لا أرى جسم المرأة التي أضاجها . لم أر جسمها . كأنه سائل للشرب) (ص ٧١).

لماذا اختارت لروايتها عنوان (أهل الهوى)، فإذا كان البطل يحاول السباحة في بحور الحب المحيط، فإن الشعب اللباني (في الرواية) غارق في بحور الدم . ومن هنا كان الترويق في اختيار العنوان . كلمة (الهوى) في اللغة العربية كما تعني الحب، تعني السقوط إلى أسفل (انظر مختار الصحاح تأليف محمد بن أبي بكر الرازي - المطبعة الأميرية بمصر - عام ١٩١١ ص ٧٢٨) إذاً (الهوى) في الرواية جمع بين الحب (أر الرغبة في الحب) والسقوط في دوامة الحرب الأهلية التي شوهت كل مآل الحب الإنساني، كأفدح ثمن دفعه الشعب اللبناني، بالإضافة إلى قتل الأرواح البرية والتشوهات الجسدية وتدمير البنية الأساسية للوطن الجميل (لبنان) الذي شوهه الأسيرويون أصحاب المراجع الدينية المتمسكون بالأحادية الفكرية التي يتولد عنها كل أشكال التعصب الذي يؤدي إلى قتل كل مختلف مع أفكارهم . وهنا جوهر مأساة البطل التراجيدي، فهو في وسط بحور الدماء يقتل أو يقتل حبيبته، بل إنه رغم كل عيوب حبيبته يهرأها ويعتني ألا تفارقه، وينطبق عليه ما قاله أنثريه جيد في روايته (مدرسة الزوجات) حيث كتب على لسان الزوج (من خاصية الهوى أن يُمينا عن كياننا . . كما يُمينا عن عيوب من نهوى) هذه الرواية البديعة (أهل الهوى) التي يمتلئ فيها البطل إلقاء الفروق الجنسية بين المرأة والرجل، والتي يمتلئ فيها (سمعان) ديناً كونياً يمتلئ أن يدخل البشري في أعطافه فتغلب المصيبات الدينية والعرقية . في هذه الرواية يتوحد بطلها وتتردد مبدعتها مع الشاعر بول إليوار الذي كتب (من اللذة إلى الجون . . ومن الجون إلى النور . . أبني نفسي كاملاً . . من خلال كافة الكائنات) هذه هي رؤية الإبداع الإنساني التي يرفضها مشعل الحروب وكل التمييزين أيديولوجياً . فهل يأتي يوم على البطل وتقتصر رؤية الإبداع فيسود الحب والسلام ؟ ■

عالمتها أويرا عابدة . ما معنى الانتماء لدين يحض على التعصب والاستيلاء على أراضي الشعوب المستقرة مثلما عالجت مسرحية الكاتب والمخرج البريطاني (مايك لي) بعنوان (ألفا عام) من خلال أسرة يهودية يدين معظم أفرادها الأساس التوراتي للتعصب وكذلك فهم مع حق الشعب الفلسطيني في إقامة دولته (لزيد من التفاصيل انظر كتاب معنى الوطن - تأليف د. مرفت عبدالناصر - نهضة مصر عام ٢٠٠٩).

ولا أعالي إذا قلت أن فكرة (الإنسان المألي) أو (الوطن الإنساني) ترتبط في إبداع هدى بركات بفكرة الإنسان المتخلص من هرمونات الأنوثة والذكورة . وهي فكرة مسيطرة عليها، عالجتها في روايتها البديعة

(حجر الضحك) كما عالجتها في روايتها (أهل الهوى) قالباً يمتلئ أن يتحول الرجل والمرأة ويسيرا في شكل واحد، جند واحد . أعضاهما تصير في جنس واحد . أسفي يحمداً إلى أخبار الحيوان والنبات الذي يتولد من نفسه . وفيه عضواً التأنيت والتذكير . هذا جنس خلص من عذابه . وهو يتذكر شهره الأولى عندما كان جنيناً في بطن أمه (حين كانت كروموزوماتي كلها مؤنثة . كلها (xx) وقبل أن تدخل (y) في شهر مكاني الأخيرة في بطن أمي وتحولني إلى ذكر . حتى تذكرت سابعاً في مياه الرحم الأثني) وعندما يقع أسيراً لدى أحد التنظيمات المسلحة يقول (إن هرمونات مذكرة معينة انطلقت في) وفي لحظة من لحظات الحب الجميلة بينه وبين مشوقته فإنه يرى ذاته وذاتها هكذا (صيرنا نقشابه إلى حد بعيد، كأخوين أو كأختين . انظر إلى وجهها وأقول كم تشبهني . كم صرت أشبهها) (أكثر من صفحة) البطل في معظم إبداع هدى بركات يود التخلص من التمييز الجنسي بين الذكر والأنثى gender كما أن أمنيتها هذه تلتقي مع حقيقة علمية، حيث اكتشف علماء الحشرات نوعاً من النمل أطلقوا عليه نمل الأمازون يتولد بلا أعضاء جنسية . وبالتالي لا يحتاج إلى أعضاء الذكورة، حيث استطاعت إناث النمل أن تنقسم ويخرج من جسدها ملايين الإناث مثلها دون تلقيح من ذكر مثل أغلب الكائنات الحية . إذا ربطنا ذلك ببداية الرواية حيث قتل البطل محبوبته، وإذا هو في الصفحة الأخيرة يتفكك من أنه قتلها بالقتل، فإن تلك شغرات هذا الفوضى التي تبته في شأيا الرواية يبرأها أبغ من الإفصاح، فهو إذ

الملف الرابع العاشر

قسم السينما والرواية

- السينما نقلت الرواية من الكلاسيكية إلى الحداثيّة . حوار مع المخرج السينمائي الطليعي د . محمد كامل القليوبي

المخرج محمد كامل القليوبى : السينما نقلت الرواية من الكلاسيكية إلى الحديثة : ● السرد قاسم مشترك بين الرواية والفيلم ● لا بديل عن خيانة النص الأدبي فى السينما

حوار : خالد بيومى

محمد كامل القليوبى أحد رواد الواقعية فى السينما المصرية وهو صاحب رصيد من الأعمال السينمائية العالية المستوى والتي تهم قضايا جوفرية ومصرية مهمة وعبر جرفية سينمائية عالية لا يتمكن الوقوف أمامها إلا بكثير من الإعجاب .
وهو ينتمى إلى جيل الثمانينيات والذي من أبرز رواده داود عبد السيد وغيره بشارة وعلى بدرخان .
وقد اقترنت أعماله فى الغالب بمنهجية التجديد فى محاولة لاستنقاذ النوع وتأمّل الواقع ، والقليوبى من مواليد عام ١٩٤٥ وحصل على بكالوريوس الهندسة عام ١٩٦٩ وعلى دبلوم المعهد العالى للسينما عام ١٩٧٢ ، وفى عام ١٩٨٢ حصل على الدكتوراه من معهد السينما بموسكو ، وتولى رئاسة المركز القومى للسينما خلال الفترة من ٢٠٠٠ - ٢٠٠٣ وهو أستاذ الإخراج والسيناريو بالمعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون .

خريف آدم ٢٠٠٢ . ومن أفلامه التسجيلية القصيرة: حكاية ما جرى فى مدينة نم ١٩٧٥ ، وثلاث لحظات خاصة من حياة عادية ١٩٧٩ ، ومذكرات نافذة ١٩٨١ ، الفلوت ٢٠٠٠ ، وأسطورة روز اليوسف ٢٠٠١ .
وقدم للتلفزيون مسلسلى: الابن الضال ١٩٩٩ ،

أفلامه فى العديد من المهرجانات وعرضت السينمائية الدولية ، وشارك فى عدد من لجان التحكيم للمهرجانات المحلية والدولية ومن أفلامه الروائية الطويلة: ثلاثة على الطريق ١٩٩٣ ، والبحر يبيضك ليه ١٩٩٤ ، أحلام مسروقة ١٩٩٨ ،

وبعد الطوفان ٢٠٠٤، وصدر له كتاب: محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية عام ١٩٩٤ كما يكتب المقالات النقدية في الصحف والمجلات وأشرف على أطروحات الماجستير والدكتوراه. هنا حوار معه:

— بدأت حياتك العملية مهندساً ثم اتجهت إلى السينما... ما سر هذا التحول؟

— لقد تزامن التحاقى بكلية الهندسة مع كتابة مقالات كنت أنشرها بجريدة المساء بشكل منتظم تحت رعاية الأستاذ عبد الفتاح النجمل، وكنت أسافر إلى أوروبا من أجل التدريب الصيفي هناك، وقررت دراسة السينما أثناء وجودي في ألمانيا وفي لحظة ضعف نتيجة لرسائل الأمل التي كانت تطالبني بالعودة رجعت إلى الوطن، وقررت ترك الهندسة ودخل معهد السينما وكان ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك يشترط حصول الطالب الذي يريد

التحاقه بمعهد السينما على مؤهل جامعي لأن السينما ليست مهنة من لا مهنة له، وكان ينبغي لي إتمام للحصول على بكالوريوس الهندسة فقرررت مواصلة دراسة الهندسة ولجحت بفروق واجتزت اختبارات القبول ودخلت معهد السينما، وكان ترتيبى الثانى فى القبول والأول فى التخرج، وكانت هذه آخر سنة لذلك النظام الذى ألقى بعد دفعتى مباشرة.

— كيف ترى العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائى.

— الرواية الجيدة يفضل لها أن تبقى بين دفتى كتاب وأى عمل سينمائى مأخوذ من هذه الرواية هو ترجمة لها، والرواية والفيلم وسيطان مختلفان وأحياناً يحدث خلل الوسيط كرواية يساعد على عملها فيلم جيد.

وأى رواية مكتملة تستعصى على السينما مثل رواية مائة عام من العزلة لما ركيز، حيث يستطيع أى مخرج الاقتراب منها وبالنسبة لى كنت معجباً برواية «زوربا» لكان انتزاعى وعندما تحولت إلى فيلم سينمائى زاد إعجابى بها وكذلك فيلم «مالك

الحزين» للروائى إبراهيم أصلان الذى تم تحويله إلى فيلم الكيت كات، واستطاع المخرج دارود عبد السيد فى هذا الفيلم، التوصل إلى جوهر الرواية نفسه وإعادة ترتيب العلاقات، وحول يرمف من مجرد راو إلى خضوعه لسيطرة ابن الشيخ حسنى وهناك روايات جيدة تحولت إلى أفلام متفاوتة المستوى مثل روايات نجيب محفوظ التى دفعت الجمهور لقراءة أعماله وفيلم بداية ونهاية الذى أخرجه المخرج صلاح أبو سيف يكشف عن خلل كان موجوداً فى رواية القاهرة الجديدة، ويعتبر نجيب محفوظ أكثر الكتاب الذين استفادوا من السينما وظل يكتب سيناريوهات لسينما ورفض استلام أجره عن آخر سيناريو كتبه قائلاً: أشكرهم لأنى تعلمت الكثير من كتابة السيناريو وكان أجره عن السيناريو خمسين جنيهًا.

وقد استفاد نجيب محفوظ من كتابة سيناريو فى إحداث نقلة نوعية فى رواياته بعد ذلك مثل اللص والكلاب، وأولاد حارتنا واستفاد من فكرة الزمن فى السينما وانتقل إلى كتابة الرواية الحديثة بفضل كتابة السيناريو.

— كيف تعامل نجيب محفوظ مع المراقبة؟

رفض نجيب محفوظ أن يكون رقيباً والتوصيف الصحيح له هو: مؤلف مستقيم حيث ظل حتى أواخر أيام حياته يمسأل عن معاشه هل يصرف أم لا وكان يبلغ ألف وعشرة جنيهات فقط.

— ما القواسم المشتركة بين الرواية والفيلم؟

— السرد قاسم مشترك وانتقلت الرواية من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الحديثة بفضل السينما وتدريب العقل البشرى على طرائق أخرى للسرد والرجوع إلى الماضى والتعامل مع الزمن، وخرجت الرواية الجديدة من رحم السينما، والسينما قامت برد الدين للأدب مضاعفاً، وكان أبرزها تغيير شكل الرواية والسرد شىء مشترك لكنه يختلف.

.. كل عنصر وله استقلاله ، فأبطال تغير وحدث تحول له من الأبطال الكبار إلى الإنسان العادي البسيط والمهمش وهذا موجود في الأدب والسينما وكل مرحلة لها أبطالها .

وكذلك المسرح والشعر فالأبطال هم الذين يتغيرون وهذا شبيه بالأواني المستطرقة على حسب المراحل المختلفة في تطور البشرية وإذا تحدثنا عن فكرة البطل الإيجابي نجد أن فرانز كافكا ينحاز في رواياته إلى البطل السلبى والذى كان يتلاءم مع فترة مزاج في العالم يخرج هذا النوع من الأبطال النموذجيين الذى تراكب مع التطور الحضارى والصناعى بعد تصغير حجم السيارات وتحويل الراديو إلى ترانزستور وفى بلد مثل مصر نجد أن هناك ثلاثين مليون مواطن يقتنون التلفزيون المحمول ، وهذه نسبة كبيرة جداً تعبر عن شريحة من المستهلكين فرضت وجودها والكلام خارج هذا النطاق غالباً يكون استغنياً وخارج السياق وخاصة في بلادنا التى فيها ثقافة قومية عامة تهيب الاقتراب من الحياة الخاصة للرموز الوطنية مثل الحياة الخاصة لأم كلثوم وكذلك كتاب تجريئى لأحمد عثمان الذى يكون أقرب إلى ميكى ماوس ، وليس هناك شخصيات مقدمة ولا بد من الاقتراب من حياة هؤلاء الأشخاص .

وكيف ننظر إلى شخصية الرئيس جمال عبد الناصر في هذا السياق ؟

وعبد الناصر من كان زعيماً وطنياً له ما له وعليه ، ما عليه ويوجب الحديث عنه بصراحة كاملة ولا ينبغي أن نقسمه ولأسف ثقافتنا ذات طابع مليوندارى لا تستطيع تقديم الشخصية كتراجيديا وإنما يتم تقديمها سواء بالمدح أو بالذم ، أبيض أو أسود في حين إنهم مواطنون وبشر عاديون يخضعون لكل شروط المواطنة .

.. أثار فيلمك "تجيب الريحاني" في سبيل ألف سلامة موجة من الجدل .. كيف ترى هذا الجدل؟

.. لكن المخرج العالمى انجمار برجمان يرى أن الفيلم لا علاقة له بالأبداً لأن طبيعة الاثنين مختلفتان .. ما رأيك؟

.. انجمار برجمان تحديداً من المخرجين الذين بدءوا بالرؤية الذاتية أو الشخصية فهو مخرج صاحب رؤية حيث يكتب أفلامه بنفسه ويبرز تصوراتهِ حيث كان يؤمن بأن السينما تعبير ذاتى . وأنا أقدمت فيلم البحر بضحك ليه وأنا صاحب القصة والحوار والإخراج .

.. ما مدى نجاح التحويل من الرواية إلى الفيلم السينمائي؟

.. هذا يتوقف على الرؤية وطبيعة الرواية والفيلم فقصّة "موت معن" لماركيز تحولت إلى فيلم ضعيف وقصّة أيام العرب لجمال النيطاني تحولت إلى فيلم ردىء وفيلم "المواطن مصرى" لصلاح أبو سيف أقل بكثير من رواية يوسف القعيد حدث في مصر الآن وكذلك قصّة الزينى بركات لجمال النيطاني عندما تحولت إلى مسلسل كان مسنورة أقل بكثير من مستوى القصّة الأصلية حيث كان النيطاني يبحث عن شكل عصرى للرواية وتحول المسلسل إلى حذوة .

وكلما كانت الرواية متواضعة المستوى كان ذلك في صالح العمل الروائى ، حيث يستطيع الفيلم الارتقاء بمحتوى الرواية والفيلم لا يستطيع أن يصل محل الرواية فكل منهما شيء مستقل ، فى الكتابة هناك شيء يستعصى على التصوير وفى التصوير هناك شيء يستعصى على الكتابة وتحويل العمل الأدبى إلى رواية لا بد أن يتبع ذلك خيانة الوسيط . وهو الرواية ولكن حين يلتزم المخرج حرفياً بأحداث الرواية قلن يستطيع نقلها بطريقة صحيحة .

ألا تتفق معى أن تطور أساليب السينما قضى على مفهوم الأبطال واختفاء الحكمة وغيره من عناصر السرد والوصف؟ ..

الرواية إلى فيلم لا تصبح ملكاً له بل ملكاً للمخرج؟
- أتذكر جيداً أن نجيب محفوظ كان لا يرى رواياته على الشاشة إنما يراها في التلفزيون وعندما رأى أحد أفلامه وقد ظهرت بشكل رديء كان غاضباً وتمنى لو كان المخرج قد استشاره؛ لأنه كان كاتب سيناريو وفيهم السينما كوسيط وهذا رأى غير معلن أمر به نجيب محفوظ لبعض أصدقائه المقربين وكان يرى أن الرواية تحولت إلى نوع من التهريج السينمائي وكان شديد الاستياء لذلك.
- كيف عالجت مشكلات الطبقة الوسطى في أفلامك؟

- لا أقول مشكلات الطبقة الوسطى ولكن أتناول فئة المهمشين وفي فيلم «البحر بيضحك ليه» كان البطل ينتمى إلى الطبقة الوسطى لكنه تمرد عليها. وأبطالى دائماً يتحالفون على الحياة.

وهذا هو المائد في مجتمعنا حيث يعتقد كل فرد إنسان صاحب معجزة خاسبة وبالتالي يصبح لدينا ثمانون مليون معجزة

- برأيك هل ساهمت السينما المصرية في إحداث تغييرات بنوعية وجذرية في المجتمع العربى؟
- للأسف استطاعت السينما الأمريكية والهندية التأثير في البيئة العربية بينما السينما العربية إنتاجها ضئيل وغير مؤثر..

- برأيك من هو النجم الحقيقي للفيلم الممثل أم الكاتب؟

- المخرج هو النجم الحقيقي لاسيما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو والحوار.

- السينما العالمية تستفيد من تراثها الفنى من خلال الاقتباس بينما العرب يتجاهلون تراثهم الفنى والأدبى.. لماذا؟

نحن نعيش حالة عدمية ثقافية وهذه العدمية الثقافية تطوى بدورها للتاريخ والتراث والثقافة. والشعوب التى ليس لها ماضى لا مستقبل لها. والشعوب التى ليس لديها تراث لا جذور لها..

- سبب هذه المروجة من الجدل أننا نعيش فى حالة من الجنون والارتباك وهذا طبيعة سلوكنا العام حيث لا بد أن نشكك فى كل شيء ونحن نطمحنا ذلك من خلال الأخبار المفتركة من الجرائد وعدم احترام الحقيقة.

ونحن بطبيعتنا نملئ من شأن نظرية المؤامرة فإذا لم تدخل أفلامنا المهرجانات الدولية نقول إن العالم ضدنا وإذا خسرنا مباراة فى كرة القدم سنقول إن الحكم كان منحازاً للخصم أطلب من الذين يشككون فى نسب ابنة نجيب الريحانى أن يثبتوا أنها ليست ابنته وأساءل هل كان هؤلاء الملتزمون على علم بالعلاقة الخاصة بين نجيب الريحانى وزوجته؟ أنصور أننا دخلنا فى جدال عقيم والفيلم يحكى مأساة كبرى عاشها نجيب الريحانى ويحكى عن الجانب الآخر من شخصية الريحانى التى لا يعرفها أحد..

ما الذى يبقى من الرواية عندما نصير فيلماً هل تصبح الكتابة هي الكاميرا ويصبح القارئ هو المخرج؟

- غير صحيح، فالرواية عندما تتحول إلى فيلم تمثل رؤية المخرج وكاتب السيناريو للرواية وليس الرواية نفسها التى هي شيء آخر.
هل تأخذ برأى الكاتب وتشرطه فى العمل السينمائي؟

- فيلمي «خريف آدم» مقبوس من مجموعة قصص للروائي محمد البساطي وجمعت قصة «ابن موت» من الهيكل الأساسي للفيلم وبقيت القصص تكتمل لها وأخذت رأى البساطي فى العمل والذى تصاعداً فى مرحلة السينما وليس داخل الرواية؛ حيث كان يتابع التجربة بدون التدخل فيها ويقدم اقتراحات سينمائية مهمة، وكان دائماً حاضماً تجاه روايته. وأعتقد أنه على المؤلف أن يشاهد الفيلم كموطن عادى ومحمد فضل أيضاً أن ينسى أنه صاحب الرواية..
لكن نجيب محفوظ كان يرى عندما تتحول ..

إلى السينما التسجيلية.. لماذا؟

– غير صحيح فحين شعب مولع بالتصديق وإذا نهادف إن قصاصات كتب رواية أو مسرحية تقوم الدنيا ولا تقعد وكذلك لو كتب شعراً، والمخرجون الكبار يخرجون أفلاماً تسجيلية عادية جداً ولدى فيلم تسجيلي عن محمد بيومي مدته ساعتان وعشر دقائق وأثار ضجة كبرى في مصر عند عرضه ومازال مطلوباً في جميع أنحاء العالم ولو كان لدى فكرة عن فيلم للرسم المتحركة لأنتجته وصنعتة على الفور.

– برأيك لماذا أصبحت الأفلام التسجيلية أسيرة القاعات المغلقة والمهرجانات المتخصصة فقط؟
– تعرض الأفلام التسجيلية في جميع أنحاء العالم في دور العرض وتلقى نجاحاً كبيراً والفيلم التسجيلي هو فيلم الحقيقة بالنسبة للبلاد الكاذبة التي تريد أن تصنع لها فيلماً كاذباً وترصد له ميزانية ضخمة في قاعات العرض وفي مصر لم نجرب فكرة عرض الفيلم التسجيلي رغم أنها تجربة ناجحة جداً.

وأنتذكر أنه عندما عرض فيلم "محمد بيومي" التسجيلي أصدرت على صنع تذاكر لدخول الجمهور.

وكنت متخوفاً من انصراف الجمهور عن الفيلم وعندما ذهبت بعد بدء العرض بغرة قصيرة قال لي موظف شباه التذاكر إن التذاكر قد نفذت فقلت له أنا مخرج الفيلم وعندما دخلت القاعة وجدتها مزدحمة عن آخرها وأقيمت ندوة رائعة عن الفيلم ومطالب الحاضرون بضرورة أن يحصل الفيلم على جائزة.

وعندما عرض فيلم "أسطورة روز اليوسف" في دار الأوبرا أصرت المنتجة ماريان خوري على صنع شاشة خارجية فقلت لها أنا متخوف من قلة إقبال الجمهور ولكني فرجت أن القاعة الداخلية والخارجية مزيجاً من الجمهور.

وكارثة التعليم الحقيقية في مصر تتمثل في حالة من احتقار الذات حيث يقال لدرس اللغة العربية «مستر» وهذا احتقار للهوية ومحللات منطقة وسط البلد تحمل لأفغان أجنبية ومدن الملاهي يطلق عليها دريم لاند وماجيك لاند بدلاً من ملاهي أسماء من قبيل، الأرض السحرية وعندما حدث ترميم لفيلم المومياء صدر له نسختان بالإنجليزية والفرنسية ولا يوجد نسخة عربية له وهذا أخطر شيء لأن احتقار اللغة هي مرادف للخلف.

– هل تعتبر كل فيلم لمحمد كامل القليوبى هو تجربة جديدة؟

– طبعاً أنا أستمع بصنع الأفلام وآخر شيء أفكر فيه هو تقييم هذه الأفلام ولا يعني الخيار الذي سيثار حولها وأهم شيء لدى هو أن تعيش هذه الأفلام في حين أن كثيراً من الأفلام التي ينتق عليها مبالغ طائلة وتموت

– هل تعتقد أن الأفلام التي قدمتها حتى الآن كافية للتعبير عن رأيك؟

– لا، طبعاً فأنا أحتاج إلى ألف فيلم أخرى ولكن لا وقت لإنجاز ذلك العدد.

– هل تعتقد أن مشكلة السينما المصرية تنحصر في أساليب التعبير؟

– ليس هذا فقط لكن في انحدار ذوق الجمهور الناتج عن تدنى مستوى التعليم وبالتالي تقع السينما تحت طائلة الاحتقار الذي قدر، يقدم، وما لا يقدم وهناك اتجاه يدعو إلى ضرورة أن يضمك الشعب المصري في أيام الصيف في قاعات مكيفة ويشاهد أفلاماً تافهة.

– ماذا ستفعل عندما لا تستطيع القيام بدورك كفنان؟

– سأقوم بدوري كفنان ولكن في مجالات أخرى كالكتابة والتدريس وتعليم الناس وهي أشياء قريبة من مهنتي.
– بدأت إخراج الأفلام الروائية الطويلة ثم تحولت

عرضه ويصق الناس وقتها على يوسف شاهين وهو اليوم مازال رواجاً اقتصادياً حتى الآن لأنه فيلم استراتيجي يظل يجنى أرباحاً مع مرور الزمن وهناك أفلام تروج وقت ظهورها ثم تموت بعد ذلك.

وفيلم المرمياء تكلف عند ظهوره تسعين ألف جنيه وكان هذا مبلغاً خيالياً لكنه حقق دخلاً تجاوز عشرة ملايين جنيه في السنوات العشرة الأخيرة. وتم اختياره ضمن أفضل مائة فيلم على مستوى العالم كله وعرض في مهرجان كان الموسم الماضي رغم مرور أربعين عاماً على إنتاجه، وهذا فيلم استراتيجي يحقق أرباحاً لكنه وقت عرضه الأول فشل فشلاً ذريعاً من الناحية التجارية. كم مرة تم تكريمك في مصر؟

— كم مثلي جامعات القاهرة والإسكندرية والنيا والقيوم ومحافظة المنيا ومحافظة الفيوم وساقية الصاوي التي أقامت لي حفلاً رائعاً، لكن الدولة لم تكرمني حتى الآن وأنا سعيد جداً لأن تكريم الجمعيات الأهلية هو نوع من التكريم الخالص المرتبط بعملى والخالي من أى حسابات وهو تكريم حقيقى أفضل من التكريم الذى يحمل خاتم النسر.

— هل قدمت أفلاماً لا ترضى عنها؟
— لم يحدث.

— ما الذى يمكن أن تقدمه السينما فى عالم يتفاهم فيه الظلم؟

— السينما بطبيعتها تدعم الحقيقة والتي هى جارية لأنها ضد الظلم، وهى دائماً تقارم وتفرض عليها رقابة ليست موجودة فى مجال الأدب؛ لأن السينما تقدم كوثيقة. وحقيقة دافعة، ولا يوجد فن فى العالم يعادى الحقيقة والعدالة والحرية.

— كيف ترى مشروع دعم الدولة للفن؟
— السينما مدعومة من جانب الدولة فى جميع أنحاء العالم فالدولة تتدخل لدعم الإنتاج وتشجيع المخرج لكن فكرة الدعم توقفت لدينا منذ ثلاثين سنوات.

— ما مواصفات المخرج الناجح؟
— كل مهنة ولها لغتها وعلى المخرج أن يحترم مهنته ويمكن من أدواته ويجيد التعبير عن رؤيته مهما كانت.

— كيف تعامل مع الرقابة؟
— أستبعد ما من ذاكرتى، فالرقابة معركة مؤجلة ولا بد أن أنتصر فيها فى النهاية حيث يوجد نهائون فى هذا الأمر وأنا أصنع رقيقاً على نفسى أثناء العمل وأتوقع كما كبيراً من المسافات وعلى مواجهتها لأن الرقابة جهاز غير شرعى انتهى زمنه فعلى فى عالم اليوم وعصر السماوات المقترحة وأصبحت غير ذات معنى.

— ما رأيك فى مصطلح السينما النظيفة؟
— لا يوجد ما يسمى سينما نظيفة وهذا أقدر مصطلح سمعته فى حياتى لأنه يتم عن قذارة وجهل وإلا سيصبح لدينا رواية نظيفة وقصيدة نظيفة ولوحة نظيفة والسينما النظيفة منطل موجودة طالما أن أحمد نظيف رئيساً للوزراء.

— هل تحولت السينما إلى سلعة؟
— جزء أساسى منها سلعة فهى منتج صناعى مكلف ويتم استثمارها وتحول حول إلى مادة تليفزيونية.

— هل تأثرت السينما بالأزمة الاقتصادية العالمية؟
— بالطبع فهناك أفلام ومسلسلات كثيرة توقفت لأن أرباح السينما المصرية تتوقف ومربطة بالتوزيع الخارجى الذى أصعب بالكساد مما أدى إلى التوقف عن إنتاج الأفلام.

— لكن هناك مثقلين يغالون فى أجورهم رغم الأزمة؟

— هم أحرار وهم لو كانوا خارج دائرة المكسب فلن يعملوا.

— ما مقياس نجاح الفيلم: شباك التذاكر أم الجوائز؟
— كل فيلم له جمهوره فهناك أفلام يقل عليها وهناك أفلام يرفضها الجمهور ونحن نتذكر أن فيلم باب الحديد ليوسف شاهين أحدث كارثة فى بداية

— منذ اندلاع حركة الشباب عام ١٩٦٨ ومبادئ الأفكار القوضوية؛ لأنها كانت حركة مباشرة على مستوى العالم وخاصة فى مصر والاتحاد السوفيتى تجربة، فيها من أخطاء فى التطبيق لكن فى الوقت نفسه كان وجوده متماسكاً يضع توازناً كبيراً فى العالم وبعد انهياره عشنا فى زمن القطب الأوحى الذى يمارس البلطجة ليشعل حروباً غير موضوعية وكان من الصعب اندلاع هذه الحروب أيام الثنائية القطبية، وكان يتعين على التجربة السوفيتية أن تصحح نفسها من داخلها وانهيارها بهذا الشكل أثر تأثيراً كبيراً على الآخر بماضيه الروسى فنحن نشهد فترة مفحطة فى التاريخ.

— هل يراودك حلم المالحة؟

— أستطيع الوصول إلى المالحة عندما تصل أفلامنا من خلال التوزيع إلى نصف مليون ناظر بالإنجليزية وعندما نستطيع أن نحرر بصدق عن واقع المحلى نكون عالمياً ونظل إنسانية الفن السينمائى هى الأساس أما أفلام الأكشن التى تنتج اليوم فهى تقليد ونقذ كدرجة عثرة فى العالم — يقال إن خطر الفن على الشباب لا يقل خطراً عن المخدرات ما رأيك؟

— لست مع هذا التعبير وأخشى ما أخشاه من نشر الفكر الخرافى والسحر والشعوذة والغيبات وكتب عذاب القهر التى تزرع اليأس فى قلوب الناس، وهناك برنامج تلفزيونى يتساءل هل لإبلوس أبناء وهذا ينزع عن الإسلام ثوبه ويحوله إلى حالة من الدروشة رغم أنه دين عالمى وحضارى يدهو لمقاومة الظلم ونشر العدالة والآن يستخدم الدين لتكريس الظلم علينا كمسلمين أن نقدم نموذجاً رائداً للعالم الغربى لا يرتبط بالإرهاب وتقجير المواطنين الأبرياء باسم الإسلام.

— هل ترى أن عمل المنتج يتعارض مع عمل المخرج فى بعض الأحيان؟

— نعم الإنتاج يدعم أصحاب المشاريع وهناك تعددية

— هل استطاع النقد مواكبة الحركة الفنية؟

— لم يستطع النقد مواكبة الإنتاج الفنى، لأن النقد السينمائى فى مصر بدأ يتحول إلى نوع من أنواع القسرية وتحكمه الشلية والعلاقات الشخصية وهناك نقاد يفقدون مهارة قراءة الصورة ومعظمهم ليس له علاقة بالنقد السينمائى ويلخصون الفيلم سواء بالمدح أو الذم.

— فى الماضى كانت العلاقة وثيقة بين السينما والثقافة واليوم اختفت شخصية المثقف من السينما ماذا؟

— إن الاحتكار قسنى على السينما بداية من دور العرض مروراً بالتوزيع وانتهاء بإنتاج الأفلام وفى أمريكا يوجد اتحاد لأصحاب دور العرض ويمكن أن يحدث احتكار وفرساً تدعم الإنتاج الناطق بالفرنسية أما فى مصر فالاحتكار أغرز جمهوراً يريد الضحك على التفاهات فى الصالات المكيفة صيفاً.

— بماذا تفرغ انصراف الجمهور عن الأعمال الفنية الجادة؟

— هذا يرجع إلى انحطاط المستوى التعليمى والتراجع الثقافى وبالتالي انحدار الذوق لدى طبقات الشعب.

— لماذا تركز على الإسقاطات السياسية فى أعمالك؟

— أنا أقول رأى مباشرة ولا أستفهم الإسقاطات وأطرح تساؤلات موجعة.

— ما زلت متمسكاً بالأفكار الماركسية؟

— الماركسية ذات تأثير على الأفكار والكواليس بالشكل الحرفى التقليدى وهى نظرية اقتصادية تساند العدالة وتدعم العمال وتحصينهم من الاضطهاد لكن التثبيث بالنظرية لتطبيقها بخلافها ما فهذا شىء مستحيل منى مثل أى أفكار تمر على العالم وتترك أثراً.

— سقطت الماركسية بانهار الاتحاد السوفيتى وسقطت الرأسمالية بتفكك الأزمة الاقتصادية العالمية، ما الأيديولوجيا الباقية الآن.

الأقيهاات الجنسية والمرى .

- كيف يمكن صنع إنسان مرهف الإحساس

والشعور بدلا من هذا الجاهل المتوحش؟

- هذا يعود بنا إلى فكرة الاستثمار الثقافي في مصر

والتي ليست مفهومة بشكل حقيقى والاستثمار

الثقافى فى تحقيقه من خلال بناء الإنسان عن طريق

المسرح والموسىقا والفن التشكلى والأدب المصرى

والعالمى ولو صنعت شعباً متحضراً فأنت لست فى

حاجة إلى تنظيم الأسرة وإن تطاله القذارة والتلوث

التي يعايشها الآن فالاستثمار الثقافى للإنسان عائد

أكبر بكثير من ملايين يتم كمبها من حتى الربى

المادى وهذا بدوره يتطلب تعلماً جيداً وصحة

وديمقراطية وشفافية مثلما صنعت البشرية التي

خصصت ٧٠٪ من ميزانيتها للصحة والتعليم. ■

فى الأسرار ووجهات النظر تتيج فرصة ومنتصاً
للإبداع واليوم هناك أفلام شبابية ليست جزءاً من
تسلية الجمهور الذى يدخل إلى المولات التجارية
بأسعار تذاكر مرتفعة وهذا قضى على الجمهور
الطبيعى منطقة وسط البلد ويجاهلون مشاكل الناس
الحقيقية لأنها لا تعنيهم .

- أين أنت من المسرح؟

- المسرح عشقى الأكبر وكنت أجهز نفسى لأكون
كاتباً مسرحياً ولكنى اتجهت للتسنىما ويظل للمسرح
سحره الشديد.

وحتى الآن لم تتمكن المسنىما من ردم الهوة بين
المسرح والمعرض ، فالسنىما تغطى الأشياء عناصر
جمالية لكن سىظل النقص بحكم وجودها لأنها تنهى
وتعمرى الصلة المباشرة بين الفن والجمهور ولكن
للأسف يغلب على المسرح اليوم مجموعة من

الملف الخامس العاشر

قسم الرواية والتلفزيون

- شهادات كبار كتاب السيناريو التلفزيوني
- نحمده شخصية لم ترسم..
- تجربتي مع الدراما التلفزيونية...
- تجربتي في الدراما التلفزيونية...
- «قصة مدينة» مسلسل تلفزيوني يمثلهم روح الرواية...

«نعمده»

شخصية... لن ترسم

السينارست والكاتب: بشير الديك

«لا يمكن أن تكون قد رسمت... أو حتى تم التخطيط لها قبل أن توجد... بل هي وجدت ونمت إبان الصراع... وعاشت وأدت دورها أثناء احتدامه... ثم رحلت بطريقة تليق بها... نعمده!!
أتحدث عن شخصية درامية من شخصيات مسلسل قست بكتابه عن رواية بدعية للروائي
المعروف «أحمد الشيخ» باسم الناس في كفر صكر»...
نعمده... لم تكن موجودة في الرواية... مثلها مثل الكثير غيرها من التفاصيل والأحداث...
والشخصيات... وحتى... الأماكن... بل إنها لم تكن موجودة في ذهني أو خطتي عندما بدأت في
التخطيط... ثم الكتابة لسيناريو وحوار المسلسل... لقد وجدتُ هي ووالدها... ووالدها وحتى
المكان الذي عاشت فيه... وقد تزوجت نعمده من «حسن عوف» واحد من شخصيات الرواية لثري
ولده «سيد»... لم يكن ذلك موجوداً في الرواية الأصلية ولا في ذهني أو خطتي بل فرضت نعمده
نفسها وطالبت بوجودها وألحت عليه حتى انتزعت لنفسها ولأسرتها مكاناً وتاريخاً وملامح وسط
طوفان الأحداث والشخصيات في المسلسل...»

موجود في رواياتهم من شخصيات وأفكار
وأحداث وإياهم والتغيير... وإلا... ضاحات
المحاكم هي المكان المناسب لتأديهم... وذلك رغم
أن الأديب والروائي الأكبر... والأكثر أهمية في
لغتنا العربية وصاحب نوبل قد حسم هذه القضية
منذ ستينيات القرن الماضي عندما تم تحويل عدد
كبير من رواياته إلى أفلام سينمائية... تكون
أحياناً جيدة... وأحياناً أخرى متوسطة القيمة أو أقل
من ذلك حسب رأي نقاد السينما ولم يؤثر ذلك -

الرواية... قضايا وإنفاق

إلى نقطة الانطلاق التي دفعني لكتابة
ولنعد هذا الذي أكتبه... وهي العلاقة بين
الرواية «ذلك الفن البديع الراقي الذي
أعشقه» وبين الفنون المرئية من سينما
وتلفزيون... وهي علاقة كثر الخلاف حولها...
وتناقضت الآراء بشأنها... بل كانت مجالاً
للصراع في قاعات المحاكم بين أصحاب الروايات
الأدبية وكتاب السيناريو والحوار في كثير من
الأحيان... فقد يرى بعض أصحاب الروايات أن
كتاب السيناريو عليهم أن يقوموا بالترجمة لا هو

للروائي العالمي الكلاسيكي «جوزيف كونراد» وهي تحكى عن رحلة فى نهر فى إفريقيا ينتهى هذا النهر بقرية للمجزومين حوله إلى فيلم من أهم الأفلام العالمية «اسمه» نهاية العالم الآن» .
لأعلاقه له بإفريقيا ولا بالجزام ولا بشخصيات الرواية أو أحداثها بل أخذ كوبولا من الرواية فقط تلك الرحلة العبيقة فى ذلك النهر الرمزى لينسج من ذلك موضوعاً يدين فيه حرب فيتنام وما حدث فى حرب فيتنام ..

أما المخرج الثانى فهو المخرج العظيم أكيرا كيروساوا صاحب «الساموراي السبعة» و«كاجيموشا» (ظل المحارب) .. صنع نفس الشيء مع رائحة شكسبير «الملك لير» لم يلتزم لا بالتاريخ ولا بالمكان الذى وقعت فيه الأحداث ولا بالشخصيات كما رسمها شكسبير .. فالهدف من اللجوء إلى الأعمال الأدبية لم يكن أبداً ترجمتها من لغة إلى أخرى .. «من لغة الأدب إلى لغة

الصورة» سواء كانت سينما أو تليفزيوناً .. ولكن للهدف الحقيقى هو الاستعواء .. هو التأثر بالأفكار والشخصيات والاعتناء بهم فى عمل أفلام .. أو مسلسلات ذات قيمة، ويحضرنى هنا أيضاً ما أنهى به الأستاذ الدكتور صلاح فضل مقاله المشار إليه آنفاً بجريدة الأهرام حيث أنقل عنه حرفياً ما قال:

«وأيّاً ما كان الأمر بالنسبة لهذه الدراما القوية «يقصد مسلسل كثر عسكر» فإنها تشير إلى أن الأصالة للأخوة من أصول أدبية تلزم بأبنيتها الفنية كلما أشيعت حاجة الترجمة إلى لغة الصورة الجديدة وتترك المجال مفتوحاً لحرية كتاب السيناريو إن كانت مغرقة فى أدبيتها غير أنها تضمن للأصالة الأخوة عنها نفعات من الروح الملمص .. وقيسات من وهج الإبداع لا يخطئ المشاهد فى الإحساس بهما عندما تتضح الدراما بالأبعاد الإنسانية أمامه» ..

ولو عدنا إلى رواية «الناهى» كثر عسكر فقد عثرت فى بدايتها على خيط درامى رفيع يحكى فيه

حبيب ظنى - ولو للحظة واحدة فى قيمة نجيب محفوظ ولم يمنعه من الحصول على جائزة نوبل للأدب .. بل لم يؤثر فى قيمة رواياته التى يعاد طبعها مرات عديدة ... ويحضرنى فى هذا المجال ما قاله أستاذ الأدب والنقاد الأدبى والبنى الحجة فى مقاله كتبة فى جريدة الأهرام بتاريخ ٨ ديسمبر عام ٢٠٠٣ بمناسبة الكلام عما قمت به من تغييرات فى رواية «الناهى» كثر عسكر» وشكراى الصديق أحمد الشيخ مما قمت به .. قال الأستاذ الدكتور صلاح فضل:-

«ومن أجل ذلك كان نجيب محفوظ لا يتدخل فى الصياغات التى تقدم لروايته ويعتبر المخرجون وكتاب السيناريو هم المؤلفين الحقيقيين للأفلام والأعمال الدرامية وهم المسئولين عن التغييرات التى يجرؤونها على أبنيتها الصغرى والكبرى .. ودلالاتها الجديدة المكتسبة فى الإطار الذى المستحدث ..».

كنت قديماً أقول عندما أتمرّض لموقف ساخط من كتاب الرواية الأجزاء «من يريد أن يقرأ رواية لأديب ما حتى لو كان أستاذنا نجيب محفوظ نص «الرواية» موجودة فى المكتبة يستطيع أن يقرأها ولما يشاء .. أما من يذهب إلى السينما أو يجلس أمام التليفزيون فهو يشاهد فيلماً أو مسلسلاً من تأليف مجموعة أخرى من المبدعين بينهم كاتب السيناريو والمخرج ... وكنت أقول أيضاً إن نقاد الأدب لا يجوز لهم أن يفتنوا نجيب محفوظ نقدياً من خلال أفلام أستاذنا حسن الإمام أو كمال الشيخ .. أو حسين كمال رحمهم الله ..

ودائماً ما كنت أضرب مثلاً «أرى أنه يجرّ جيداً عن وجهة نظرى» باثنين من المخرجين شديدي الأهمية فى تاريخ السينما المالية .. وهما: الأول: فرانسيس فورد كوپولا .. صاحب «الأب

الروحى» - وهو يعتبر ثانى أهم الأفلام فى تاريخ السينما المالية حسب أهم الإحصاءات - فقد اقتبس كوپولا رواية «قلب الظلمة» أو «قلب الظلام»

سواء كان ذلك خطأ درامياً أو شخصية... أو
موقفاً... هو ما ينبغي إلى الخوض في عالم هذه
الرواية ممثلها ذاكرتي وحياتي وأحلامي وجماع
خبرتي... مستخدماً موهبتي وثقافتى لأؤكد وأبرز
وأقص هذا الذى أعجبنى وحرك مشاعري وفي
رواية أحمد الشيخ «الناس في كفر عسكر» كان ما
أعجبنى وحرك مشاعري هو ذلك الخيط الرفيع...
الخافت عن أساطير الشلبية... فجريت وراءها...
وعصقتها واشتغلت عليها دونما إغفال لأى من
العناصر الجميلة الأخرى التى تضمنتها الرواية
البدية. ■

أحمد الشيخ عن أساطير عائلة الشلبية وهى تنبئه إلى
حد كبير الأساطير التى تأسست عليها دولة إسرائيل
التي أقيمت على أرض فلسطين... فتلقّتها في شوق
صارم... وجعلت منها العمود الفقري للعمل كله...
وقد وصل المعنى المقصود فيما أزرع إلى مثلي
العمل وذلك دون ذكر كلمة واحدة عن إسرائيل أو
فلسطين... وقد كانت شخصية قطوم هى المعبر
الرسمي في المسلسل عن هذا الخيط... وهذا
يقودنى إلى خاتمة هذا الذى أكتبه مقالة كان أو غير
ذلك...
«إن ما يعجبنى ويحرك مشاعري في رواية أدبية

تجربتي مع الدراما التلفزيونية (محاولة لإضافة مختلفة)

يسرى الجندى

.. لم أكن أفكر في التعامل مع الدراما التلفزيونية إذ كان ارتباطي بالمرشح يجعل - في اعتقادي وقتها - أن أي تعامل مع الأنواع الأخرى للدراما في السينما أو التلفزيون ينطوي بشكل ما على نوع من التنازل أو ربما الخيانة للمرشح .. كنت حتى أواخر السبعينيات أرى الكاتب المسرحي هو السيد في ساحته بعكس الكاتب في السينما تتجاوز سيطرة وسطوة المخرج السينمائي بحكم طبيعة فن السينما، وأما فن التليدو فهو يتوجه للامة بمستوياتهم غير المحددة. وفي المسرح أعرف جمهوري ويعرفني. أي هو جمهور محدد نسبياً. يأتي باختياريه. ذلك بشيء من التسيط كان تصويري حينها برغم أن المخرجة الكبيرة علوية زكي - أمر الله في عمرها - كانت ما تنفك كلما حضرت عرضاً مسرحياً لي تدعوني بالراح إلى الكتابة للتلفزيون.

بخطورة هذه الشاشة الصغيرة إذ لأول مرة أرى كلماتي تصل إلى ملايين البشر في لحظة واحدة .. وتأملت في مدى ما يحققه هذا الجهاز من ضرر فادح .. أو فائدة كبرى .. مقارنة بوضع المسرح محدود الجمهور والذي كان الانحسار قد بدأ يطوله بسبب التحولات إذ هو الفن الأوسع في انعكاس صورة الواقع .. هنا بدأت في مراجعة موقفي من الدراما التلفزيونية .. وأقدمت على أول تجربة لي مع الأستاذة علوية زكي وكانت عن (عبدالله النديم) وكان اختياري للنديم ينطوي على رغبة في عدم الاعتماد مسافة كبيرة عن المسرح إذا قدمت المسلسل بطابع ملحمي وإسقاط واضح على الواقع وما حل به (١٩٨٠) .. وبوجه عام اعتبرت الأمر

وأيضاً كان المخرج الراحل د. سيد عيسى .. وإن نجح سيد عيسى في إقناعي أولاً بخوض تجربة معه هي فيلم (المغنوي) واعتبرتها تجربة عابرة لا تتواءم مع عالمي في المسرح ولفته إلى أن جاءت لحظة فاصلة في أواخر السبعينيات حين قدمت عرضاً مسرحياً باسم (عاشق الداحين) من إخراج الصديق الموهوب عبدالرحمن الشافعي، كان العرض على مسرح السامر الذي كنت مديره في ذات الوقت، وفوجئنا جميعاً بأن العرض سينقل على الهواء مباشرة بسبب حضور الرئيس أنور السادات - إذ كان صديقاً لزمكري الحجاوي الذي تقدم المسرحية تكريماً له .. في تلك الليلة أحسست لأول مرة

تجربة يتوقف على نتائجها فإرى بالاستمرار أو الانسحاب فوراً... وكان نجاح العمل في مصالح الاستمرار خاصة بعد إعادة عرضه وتكشفه أكثر أمام المشاهد... وفي ذات الوقت بدأ يتكشف لي أن الكتابة للتلفزيون ليست الأسهل ولا الأكثر سطحية... إذ أننى مع خوض التجربة ثم تتابع ما تلاها بدأت تتطور أمامى معادلات صعبة كان لابد أن أضعها في اعتبارى إذا ما تمسكت بأن أقدم ما أقدم من مضامين ولغة فنية بها من الإبداع أكثر مما بها من الصلعة وأنت في هذه الحالة مطالب بأن تدقق بين توجهاتك الفكرية والفنية... وبين تعدد مستويات الوعي والتلقى لدى الجمهور الواسع بشكل غير مسبوق، وهذه الموازنة تقتضى أن يكون العمل على عدة مستويات تلبي التباين الشديد في نوعيات المتلقين... ولا أزعج أننى وصلت إلى هذه المعادلة بسهولة... بل مازالت تستدعى منى إضافة مختلفة في كل عمل جديد بما يخدم هذا الهدف الصعب وتقرب منه أكثر... أما الأمر الآخر فهو سؤال يتصل بشكل ما بما سبق... وقد شغلنى منذ أول تجربة... وهو هل أكون ضيقاً يتشابه في النهاية مع تجارب تصيب أحياناً وتخيب أحياناً وفي إطار معلوم سلفاً... أم أنجح في أن أكون ضيقاً على هذا الفن يحمل بين يديه إضافة حقيقية... إضافة تدعوه بمرور قبولى بالمشارك؟

— وأظن بعد هذه الرحلة أنني حاولت أن أقدم إضافة نوعية لأكمية... وكان هذا يحكم في اختياري بعد التديم... بل منذ التديم... إذ كانت تجريباً من تاريخ مصر الحديث بلغة فنية مختلفة ثم تبعتها فتح نافذة واسعة جداً على التراث الشعبى في تنوعه... وكان في التلفزيون قاصراً على تقديم (ألف ليلة وليلة)... وهكذا قدمت دراما الموالم الشعبى (باسين وبهية - حصاد الشر عن سعد اليتيم) ومن الحكايات الشعبى (على بابا... جحا المصرى...) ثم الإضافة الأكبر بإدخال المسير

الشعبية بكل ثرائها... (السيرة الهلالية في ثلاثة أجزاء... على الزيق - مملوك في الحارة عن سيرة الظاهر الشعبى وليست التاريخية) ورغم أن بعض هذه الأعمال سبق أن تعاملت معها في المسرح إلا أن القاتول التلفزيونى اختلف كثيراً من ناحية النهج الفنى والأهم من حيث الطرح المرتبط بمتغيرات الواقع المصرى والعربى في فترة الواقع الذى أتابع رصد متغيراته باستمرار... في الوقت نفسه حيث وجدت أن المسلسلات تدور أغلبها في دائرة المسلسل الاجتماعى أو الدينى والتاريخى وبشكل تقليدى فإن ذلك دفعنى إلى توسيع الدائرة... بتقديم ما يستلهم الخيال العلمى... وما يمثل الفانتازيا... مثل مسلسل (نهاية العالم ليست غداً) ومسلسل (أهلأ جدو العزيز) وكانت مادته في البداية للمشاهد... ومع إعادتها اقرب منها للمشاهد أكثر... إضافة إلى الطروق لموضوعات لم تكن تعالجها المسلسلات الاجتماعية مثل قضايا العالم الثالث ومثل خطورة العولة على الطبقات الدنيا في عالمنا (سامحونى مأكانش قصدى)... أما التعامل مع التاريخ الحديث والمعاصر فأظن أنه كان حافلاً بكل ما هو أنى من قضايا المواطن المصرى والعربى مثل (التديم) (جمهورية زفتى) (مصر الجديدة... هدى شعراوى)... وكان آخرها (ناصر)... وكلها كانت تتمحور حول قضية (الحلم... الحلم بالحدادة... الحلم بمشروع نهضوى متكامل يجد مقاومة من عالم يسمى دائماً لتديم مصر حجماً ودوراً وضرب كل محاولات النهوض ولم أتأول من التاريخ القديم سوى عملي (رابعة تعود) و(الطارق) ولم يبتعد أيضاً عن قضايا مهمة وملحة.

— ولا يفوتنى في هذه الحجة أن أتوقف عند نقاط تخص هذا الفن المستحدث، فهو للأسف يفتقد إلى حركة نقدية حقيقية مواكبة كما حدث مع ظهور في السينما والمسرح، إذ تلفقت منذ مولده الصحافة الفنية

يحظى باقى عناصر العمل بما تحتاجه فكان معظم ما تنتجه هزلاً أو شأنها أو يداعب أهواء بلا أساس لدى هذه الفنانة أو تلك دون اعتبار إلى أن العمل قيمة لا يتجزأ فى كل مفرداتها وأن سيطرة عنصر على حساب باقى العناصر دمار للعملية الفنية وللمحصلة الأخيرة، ورغم بعض الأعمال الاستثنائية التى تدلل على أن الفنان المصرى الحقيقى مازال موجوداً .. إلا أن ثمة أعمالاً جمة وفق المعيار المشار إليه أدت إلى تراجع كبير فى وضعية المسلسل المصرى وهو الأب المؤسس لفن الدراما فى العالم العربى .. شأنه فى مجال السينما والمسرح والتعليم والصحافة .. إلخ. وذلك فى النهاية يحتاج إلى حديث مطول .. خاصة إن اتساع عناصر التهديد لصناعة الفيديو فى مصر .. وذلك للأسف يتسق مع تراجع الدور المصرى على مستويات أخرى .. هناك ارتباط حتمى بين كل عناصر الواقع فى تقدمه أو تراجعها. - وقد يواجهنى ذلك بسؤال هل أملك الاستمرار فى ظل هذا المناخ أم أكفى بما قدمت وأتوقف . الحق أننى فكرت لأكثر من مرة فى التوقف ولكن هذا موقف غير شجاع .. وعلى كل حال فجيلنا فى أواخر رحلته ومازال مطالباً بأن يضرب المثل لشباب هذا الفن : وهم من يحملون حقيقة عبء الخروج من الدائرة المحبطة الحالية، وإن استسلموا لما يجرى .. فتلك طاقة .. وإن كنت أملاً مازلت غير ذلك. ■

بعشوائيتها وأحياناً بصادها وقيل ذلك باقتفاء أى منهجية فى التعامل مع هذا اللون من الدراما لتقييم تجربته وترشيدها وهو بذلك فقد غطاءً كان من الممكن أن يقلل من حجم عثرته الحالية. .. وهى الأزمة التى نتجت عن توسع مبالغ فيه أردنا أن نغطى به الغياب السياسى .. بحضور إعلامى كمى وزائف فى مجمله .. أدى بدوره فى مجال الدراما إلى حالة من الكم الهش .. بهيمنة التلفزيون المصرى منذ أوائل التسعينيات على القطاع الخاص بجانب قطاعاته المنتجة وظهور ما يسمى - بالتالى - المنتج المنفذ ثم المنتج المشارك وتلك بوابة الانحدار إلى التجارة البحتة والربح السريع بغض النظر عن القيمة ، وبالتالى هدم المعادلة القديمة التى تعتمد على القيمة بدءاً من النص الدرامى مروراً بكل مفردات وآليات الإنتاج وهو ما مكن الوكالات الإعلانية من السيطرة شبه التامة على واقع هذه القيم .. وفرضوا بالتالى سيطرة النجوم التى تأتى بالإعلان .. - رغم أننا بالجودة كنا أيضاً نأى بالإعلانات التى تحتاجها الجحطات فى تمويل نشاطها .. ولكن استثمار نزعة الربح السريع واتساقاً مع التراجع الثقافى واهتزاز العقل المصرى وارتداداه للتخلف الفكرى .. كل هذا ماعد على أن تدهش القيمة لحساب النهم للكسب المتزايد، ولو أدى إلى تخلى الجميع فيما عدا قلة من الكتاب والمخرجين - عن مبدأ الجودة .. حتى أن الأمر صار يخضع لأهواء بعض الممثلين فى اختيار النص واختيار المخرج وسقوط العملية الإنتاجية فى خال فطبع إذ انصرفت ميزانياتها إلى تغذية الأجور الفلكية للنجوم وأن

تجربتي في الدراما التلفزيونية

مصطفى معمر

لا يستطيع أن ينكر أحد الآن أن ثقافتنا العامة قد أصبحت منذ النصف الثاني من القرن العشرين تنتمي بالجزء الأكبر منها إلى ما يعرف بثقافة الصورة المتحركة. وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن ثقافة الصورة المتحركة قد أصبحت جزءاً أساسياً من حياتنا اليومية وبالتالي في تطورنا الذهني والاجتماعي. فقد أصبح الآن لا يمر يوم في حياتنا الحالية دون أن يشاهد المرء منا فيلماً سينمائياً أو حتى يجلس أمام التلفزيون ويحصل مما يبثه عن الشيء الكثير أو القليل حسب رغبته. واستطيع أن أقول إن حياتي قد تركزت في الجزء الأكبر منها إن لم يكن معظمها بين وسطين وهما من وسائط السينما ووسيط التلفزيون. وقد تختلف تجربتي الشخصية بالنسبة للكتابة السينمائية وللتلفزيون عن أن كاتب آخر فهي تتركز إلى حد كبير بطرؤف صلي كموظف في أول شركة قطاع عام للإنتاج السينمائي. وقد لعبت الصدفة دوراً كبيراً في أن أصبح كاتباً للسينما وللتلفزيون.

الثانوية العامة قررت الالتحاق بكلية الآداب . واخترت قسم اللغة الإنجليزية حتى أستطيع أن أتقن لغة أخرى أو لغتين غير اللغة العربية وحتى أستطيع أن أدرس الأدب دراسة منهجية تبلور وتقيم كل ما قرأته من قبل وكل ما سوف أقرأه . كان هذا هو همي الأول بصرف النظر عما أمكنه من وظيفة بعد ذلك . وبالطبع لم يكن في حساباني أبداً أن أعمل في مهنة التدريس فقلت أميل إليها . وفي خلال السنوات الأربع التي قضيتها في الدراسة في قسم اللغة الإنجليزية كنت أكتب

لم يكن في حساباني على وجه التحديد أن أصبح كاتباً للتلفزيون ، ولم تكن لي رغبة في ذلك . كنت منذ أن وصيت على قراءة الأعمال الأدبية في سن مبكرة وأنا أجد في نفسي الميل إلى كتابة القصص والروايات . وربما دفنني هذا الميل وهذه الرغبة التي تضخمت تدريجياً في داخلي إلى أن أعد نفسي لهذه المهمة أو لتحقيق هذه الرغبة فأهللت على قراءة الأدب العالمي من خلال الترجمات منذ الثانية عشرة من عمري قلم أكن أصبحت أجيد أية لغة أجنبية بعد بحيث أستطيع القراءة بها . ولذلك فيبدأ أن حصلت على شهادة

بإدارة المناقشة مع رواد الندوة. واستطعت أن أعقد صداقة مع مجموعة هؤلاء الشباب وهم أحمد راشد وعبد الحميد سعيد وهاشم النحاس ويعقوب وهبي وأحمد الحضري الذي كان يكرنا بحوالى عشر سنوات أو أكثر وكان في ذلك الوقت ضابط مهندس في الجيش ودرس السينما في إنجلترا أثناء تواجده هناك في بقعة هندسية.

تخرجت في كلية الآداب ولم أجد صلا أمامي سوى أن أعمل بالتدريس فاستسلمت للأمر الواقع حيث عملت مدرسا للغة الإنجليزية في المدرسة الثانوية بمدينة الإسماعيلية. وفي هذه الفترة أنشأ المخرج صلاح أبو سيف معهدا لدراسة فن السيناريو

السينمائي. كان صلاح أبو سيف يضع يده على أهم مشكلة في السينما المصرية وهي السيناريو، حيث كان كتاب السيناريو المتميزون في ذلك الوقت لا يتعدى عددهم أصابع اليد الواحدة. وكان أبرزهم ثلاثة وهم علي الزرقاني والسيد بدير ويوسف جواهر. كان الإنتاج السينمائي يصل أحيانا إلى ستين فيلما في العام وكانت الأفلام الجيدة قليلة.

استطاع صديقي وزميل الدراسة منذ الإعدادية حتى تخرجنا في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية رأفت الميهي أن يلتحق بمعهد السيناريو. وفي معهد السيناريو تعرف صلاح أبو سيف على الصديق رأفت الميهي ولمس فيه الموهبة والثقافة، وكان

صلاح أبو سيف بصدد إنشاء قسم للقراءة والإعداد في الشركة المصرية العامة للإنتاج السينمائي التي كان يرأسها وضم إلى هذا القسم بعض الشباب من خريجي الجامعة ومعهد الفنون المسرحية حيث إن معهد السينما في ذلك الوقت لم يكن أخرج دفسته الأولى من الدارسين فيه. واختار الأستاذ صلاح أبو سيف الصديق رأفت الميهي من ضمن من

اختارهم ليعملوا في هذا القسم. ولم يكن العدد الذي كان يريد أن يكتمل ولذلك أخبر رأفت الأستاذ صلاح بأن لديه صديقا على درجة كبيرة من الثقافة ومن خريجي قسم اللغة الإنجليزية مثله فطلب منه الأستاذ صلاح أبو سيف أن أقبله.

القصص القصيرة محاولا أن أسير على نهج حبي لدى موبسان وأنطون تشيكوف وكاثرين منسفيلد. وفي هذه الفترة أيضا بدأ ولعي بالفن السينمائي يشتد تدريجيا وربما يرجع الفضل في ذلك إلى أنني بدأت مشوار مشاهدة الأفلام السينمائية منذ السادسة من عمري. ويرجع الفضل في ذلك أيضا إلى نافذة شقة عمتي التي كانت تطل على دار سينما الهلال الصيفية في حي السيدة زينب. فكنت أشاهد الأفلام المصرية التي كانت تعرض منذ فترة الأربعينيات. كانت دار السينماتعرض في برنامجها فيلدين كل أسبوع لتوسطها حلقة من مسلسلات مغامرات أمريكي. وكنت أشاهد كل ذلك كلما قمت بزيارة عمتي مرتين أو ثلاث مرات في الأسبوع ولذلك كنت تقريبا أحفظ كل ما أشاهده وربما مازالت أحداث وحوار بعض هذه الأفلام عالقا في ذاكرتي حتى الآن. هذا بالإضافة صداقتي لزميل لي أثناء الدراسة الثانوية كان يعشق الفن السينمائي ولا يترك فيلما أجنبيا جديدا دون أن يراه. وبدأ هذا الصديق يقتني كل الكتب السينمائية التي كانت تصدر باللغة العربية ووجدت نفسي أسير سوره بل وأقرأ كل ما كان يكتب عن السينما في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي. وقادني هذا الصديق إلى التردد على ما كانت تعرف في ذلك الوقت بحدوة الفيلم المختار، وكانت تعقد مرتين في الأسبوع في حديقة قصر عابدين بحيث تكون يوم الأربعاء فأصرة على المثركين ويوم الخميس للجمهور حيث كانت قيمة التذكرة ثلاثة قروش. كان القائلون على هذه الندوة - إني كان يشرف عليها الكاتب والأديب يحيى حقي كان يرأس «مصلحة الفنون» في ذلك الوقت - يقومون باختيار أحد الأفلام الجيدة من الأفلام المصرية أو الأفلام الأجنبية. وكان المسئول عن هذا الندوة هو فريد المزاوي وهو رجل له أفضال كبيرة على الثقافة السينمائية في مصر ومعه مجموعة من الشباب المهتمين بفن السينما حيث يقوم أحدهم كل أسبوع بالتعليق على الفيلم المختار ثم يقوم فريد المزاوي

خاصاً بالموضوع ولكنه كان يطمئنني بأن معظم من يعملون في قسم القراءة لا يصلون إلى ثقافتى . وعندما قابلت الأستاذ صلاح أبو سيف أبدى الرجل إعجابه بما كتبت، وطلب منى أن أذهب إلى مدير شؤون الأفراد وذلك لإتمام إجراءات التعيين . وعدت بعد ذلك إلى مدرستى وقدمت استقالتى لناظر المدرسة، الذى استولت عليه الدهشة عندما أخبرته بأننى سوف أعمل فى السينما . وربما هذا الاستنكار الذى قرأته فى نظرات ناظر المدرسة تحول إلى كلمات من جانب أبى الذى كان يفخر بى وسط فلاحيه وموجرى أرضه وأصدقائه عندما يذهب إلى قريتنا فى ريف الحلة (إننا أصلاً من محافظة سوهاج من مدينة طهطا) . وأذكر أن والدى طلب منى أن أفكر جيداً قبل أن أخطو هذه الخطوة . كان والدى يشجنى دائماً على أن أكون كاتباً وأديباً ولكنه فى الحقيقة لم يكن متحمساً لأن أعمل فى السينما .

طلب منى الأستاذ صلاح أبو سيف بأن ألتحق بمعهد السيناريو، حيث كان طلبته ممن يحترفون الكتابة بكل أنواعها ولذلك كان من بينهم أنيس منصور وحسن شاه وصبرى موسى ويدر نشأت ومرسى جميل عزيز وبعض الذين يكتبون للإذاعة فى ذلك الوقت وبعض مخرجى البرامج التلفزيونية غير المعروفين وجميع أفراد قسم القراءة والإعداد . وكان يقوم بالتدريس فى هذا المعهد صلاح أبو سيف وعلى الزرقانى وحلمى حلم وصلاح التهامى ورجل أمريكى يدعى الدكتور هانسن كان يقوم أيضاً بالتدريس فى معهد السينما . اخترت مجموعة صلاح أبو سيف ولكنى اكتشفت أننى لم أسعد كثيراً من الدراسة فى هذا المعهد، ولكن الاستفادة الحقيقية كانت من خلال عملى فى قسم القراءة والإعداد وذلك بقراءة عدد كبير من السيناريوهات التى كانت تقدم للشركة . واستفدت أكثر من الدروس الخصوصية على يد الأستاذ صلاح أبو سيف عندما كان يكلفنى بمحاولة كتابة سيناريو لأحد الموضوعات من أجل إنتاجها فى

كنت أعود إلى القاهرة كل يوم خميس لزيارة أسرته وأعود إلى الإسماعيلية فى نهاية يوم الجمعة . وفى إحدى المرات عند ذهابى إلى القاهرة أخبرتنى أمى أن صديقى رافت الميهى قد أتى وأعطاهم ورقة وطلب منها أن اتصل به للأهمية . وعندما قرأت الورقة أدركت الموضوع وذهبت حيث قابلت الصديق رافت، وحددت لي يوماً لمقابلة صلاح أبو سيف وأخبرنى بأنه لا وساطة فى الأمر فكل شئ يوقف على كفاءة واقتناع الأستاذ صلاح أبو سيف بأننى أصلح للعمل معهم . ذهبت وقابلت الأستاذ صلاح أبو سيف فى مكتبه بمقر الشركة فوجدته إنساناً بسيطاً فى غاية من التواضع . وطلب منى أن أحدثه عن نفسى قليلاً ثم أعطانى رواية . شمس الخريف . . أحمد عبد الحلیم عبد الله لأقرأها وأكتب عنها تقريراً يغيد بمدى صلاحيتها للسينما . وكنت بالفعل قد قرأت هذه الرواية من قبل ضمن جميع أوصال هذا الأديب التى قرأتها، ولكننى لم أخبر الأستاذ صلاح أبو سيف بذلك . أعطانى الرجل مهلة أسبوع لأقوم بهذه المهمة .

عدت إلى مدينة الإسماعيلية وأنا أعانى من شدة اللهفة والتلق تحدرنى أحلام التوفيق فى مهمتى ويبد الخوف فى داخلى من الفشل . وأعدت قراءة الرواية مرتين ولغت بكتابة تقرير عنها فى حوالى عشر صفحات، حاولت أن أستمع فى ثقافتى الدرامية وأنهيت التقرير بعدم صلاحية الرواية لعمل فيلم سينمائى ولست أتذكر الأسباب الآن . وربما تم هذا فى خلال يومين وحصلت على إجازة عارضة . وذهبت إلى القاهرة وقابلت الأستاذ صلاح أبو سيف وأعطيت ما كتبه فطلب منى أن أمر عليه بعد يومين . وعدت مرة أخرى إلى مدينة الإسماعيلية بعصف بى القلب وأعيش فى هواجس متلاحقة تدور كلها على احتمال أن يكون ما كتبه لا ينال إعجاب الأستاذ صلاح أبو سيف . "وكنت أسأل الصديق رافت الميهى من حين لآخر إذا كان قد سمع شيئاً ..

التلفزيون في ذلك الوقت هم كتاب الإذاعة والمسرح وبعض كتاب السينما الذين لم يحقروا شهرة أو مكانة فنية في السينما. وكان كبار مخرجي التلفزيون في ذلك الوقت يقرمون بإصلاح أخطاء الكتابة بل إنهم أحياناً كانوا يمدون كتابة التمثيلية.

اقتحمت مجال الكتابة للتلفزيون أنا ورأفت الميهي وهاشم التحاسن من قسم القراءة والإعداد وذلك من خلال صداقتنا للمخرج للتلفزيوني إبراهيم الصحن. وفي الوقت نفسه كان الأستاذ صلاح أبو سيف يقرم بإعدادنا لتكون كتاب سيناريو للسينما. وفي هذه الفترة كلفني بإعداد سيناريو عن مسرحية أمريكية عنوانها.. إلى البيت يا ملاكي.. ثم إعدادهما عن رواية لكاتب أمريكي شهير وهو توماس وولف. وفي أثناء محاولتي لكتابة سيناريو عن هذه المسرحية كلفني أيضاً بالعمل مع المخرج حسن رضا حيث كان يقوم بكتابة سيناريو لفيلم «وداعاً أيها الليل» عن رواية لكاتب شاب في ذلك الوقت يدعى فؤاد جندى المحامي.

قمت أيضاً بكتابة تمثيلية سيرة التلفزيون عن قصة.. نفس مدمرة.. ليويسف السباعي من مجموعته القصصية «هذه النفوس». وعرضت التمثيلية على صلاح أبو سيف لمراجعتها. فقام بقرائها وإبداء الملاحظات المفيدة فأعدت كتابتها، وقدمتها للمخرج إبراهيم الصحن. ولقيت بكتابة تمثيلية أخرى عن قصة لخمود تيمور بعنوان «قلب غانية» على أن تقوم إنعام محمد علي بإخراجها، ولكن بعد أن تمت الموافقة عليها من إدارة التصوير والزقاية وأصبحت جاهزة للتصوير استأذنت من إنعام على أن يقرم محمد فاضل بإخراجها لتكون أول عمل له فاضطررت إلى أن أوافق.. وظهرت التمثيلية بعنوان «قلب امرأة». كنت أحضر بروقات كل تمثيلية وأحضر مناقشة تخطيطي لإيديور مع المخرج وبمعاذيه ومهندس الديكور وأجبر شرح المخرج لمساعديه عن حركة الكاميرا وذلك على لوحة تصميم الديكور. وفي

الشركة، وكان يقرأ محاولاتي ويناقشني فيها فكنت أستفيد كثيراً من ملاحظاته وتعليقاته.

كان يتردد على الشركة بعض مخرجي التلفزيون الذين يطمحون في الحصول على فرصة لإخراج فيلم سينمائي، ومن هؤلاء نور الدرداش وإبراهيم الصحن ومحمد كامل وحسين كمال. وتوطدت بين إبراهيم الصحن وبين بعض الأفراد في قسم القراءة والإعداد صداقة. ومن خلال معرفتي بهذا المخرج للتلفزيوني استطعت أن استشف منه ملامح كتابة التمثيلية التلفزيونية. فلم أكن قد قرأت شيئاً ذا أهمية في هذا الموضوع. ربما كان أصعب ما في الأمر في تنبئة الكتابة في ذلك الوقت هو الانتقال من مشهد إلى آخر فقد كان تصوير التمثيلية يتم مرة واحدة دون فترت وأحياناً يكون على الهواء وذلك فإن أي خطأ يقع أثناء التصوير لا يمكن تداركه. كان المونتاج الإلكتروني يتم أثناء التصوير بعد عمل بروقات كثيرة. وكان لابد من إعطاء الفرصة للممثل أن ينتقل من ديكور لآخر داخل الاستوديو ولذلك لا يمكن أن تقطع على نفس الشخصية في حركة متصلة من ديكور إلى ديكور، لأنه في كثير من الأحيان يكون هذا الديكور بعيداً ويستغرق الممثل وقتاً حتى يصل إليه ولذلك فلا بد من القلق أو الانتقال إما عن شخصية أخرى أو ديكور آخر ليس فيه هذا الممثل أي أن خلق الحدث المساعد كان ضرورياً في كتابة التمثيلية التلفزيونية في ذلك الوقت. وكذلك يجب التخفيف من المشاهد الخارجية للشوارع ووسائل المواصلات من سيارات وقطارات صوف يستدعي هذا تصويرها سينمائياً مقاس ١٦ ملي لصعوبة انتقال الكاميرات إلى الخارج. وفي معظم الأحيان كانت نتيجة مزج اللقطات السينمائية مع لقطات الفيديو غير مريحة وذلك يرجع إلى عدم كفاءة أجهزة النقل من السينما إلى الفيديو أو كفاءة العاملين. وأنا أذكر أنني اخترعت استخدام الصور الفوتوغرافية المثابتة بدلا من التصوير السينمائي خاصة فيما يتعلق بمشاهد الفوتومونتاج. وكان معظم الذين يكتبون تمثيلات

الشرق الأوسط السيناريو، وكنت أنا واحداً من أفراد ذلك القسم؛ حيث كان يضماني أنا ورأفت المهدي وقنحي زكي وسعد مكاي وحورية حبيشة وسناء الفزالي ورأفت الخياط وقصاص مغفور يدي حامين الطوخي.

وفي الحقيقة قلنا لم نعمل شيئاً في هذا القسم سوى الحديث وشرب الشاي والقهوة وأطلق سعد الدين وهبة باب العمل في وجهنا فلم أجد أمامي سوى التلفزيون فأخذت أكتب تمثيليات المسهرة، التي كانت تذاع في مسهرة يوم الأربعاء، وكان الناس ينتظرونها. وفي هذه الفترة من أوائل الستينيات لم يبرز في فن الدراما التلفزيونية سوى عاصم توفيق ومصطفى كامل ورأفت المهدي وهاشم النحاس وقنحي زكي وجلال الفزالي وكانت هذه السطور.

تم إبعاد سعد الدين وهبة عن منصبه لأسباب لا نعرفها، وتحولت الهيئة إلى مؤسسة وعدت للعمل في السينما فكتب سيناريو فيلم «أغنية على المر» عن مسرحية من فصل واحد لملى سالم.. وكان الفيلم يروج بالحركة والمشاركة العسكرية ولا يصدق من يراه أنه مأخوذ عن مسرحية من فصل واحد. ثم كتبت في الوقت نفسه فيلم «واحد في المليون» حيث تدور أحداثه في مكان واحد وهو مكتب موقوف في الشهر العقاري يدخله أنماط مختلفة من الناس. ثم كتبت بعد سنة سيناريو فيلم «ليل وقصيان» عن رواية لتجيب الكيلاني وكانت أحداثه تدور أيضاً في مكان واحد فكتبت أشبه بكتاب المسرح الكلاسيكيين الذين يتقيدون بوحدة المكان ووحدة الزمان.

وأخذتني السينما فترة طويلة من التلفزيون خاصة وأن الدراما التلفزيونية حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي كان التلفزيون المصري هو الذي يقوم بإنتاجها، فلم تكن الدراما البترولية التي تنتجها تلفزيونات الدول الخليجية قد ظهرت بعد، وكانت أجور التلفزيون المصري لا تشجع إلا الناشئين في تلك الفترة مثل أسامة أنور عكاشة ويمسرى الجندى ومحفوظ عبد الرحمن الذي هرب

الاستوديو كنت أحضر بروقات الكاميرا للممثلين دون تصوير، وذلك ليحفظوا تحركاتهم «الميزانسين» وأيضاً ليعرف كل مصور مهمته. وكنت بالطبع أحضر للتصوير الفعلي إلى أن ينتهي كل شيء وتصبح التمثيلية جاهزة للعرض، ونتيجة كل ذلك استطعت أن أستوعب كل شيء عن التمثيلية التلفزيونية منذ بدء الكتابة حتى نهاية إخراجها وأصبح بالمثل باستطاعتي أن أقوم بالإخراج. كتبت سيناريو فيلم «وداعاً أيها الليل» حوالي خمس مرات وذلك في بيت المخرج حسن رضا بحضور كاتب القصة فؤاد جندى ونظن نكتب من الساعة السادسة مساءً حتى الحادية عشرة ثم نذهب بعد ذلك للمهر. وفي هذه المسهرات تعرفت على كثير من العاملين في السينما من مخرجين وكتاب وممثلين. وأذكر أن أول بيت ممثلة دخلته كان بيت تحية كاريوكا؛ حيث كانت مزوجة في ذلك الوقت من فايز حلالة. وفي النهاية وافق الأستاذ صلاح أبو سيف على السيناريو وبدأت عملية إنتاجه. واشتغلت في هذا الفيلم مساعداً للإخراج وكانت مهمتي مراجعة الحوار مع الممثلين. وفجأة لدم صلاح أبو سيف استقالته من الشركة فكانت صدمة كبيرة لقسم القراءة والإعداد رغم أن صلتنا به بعد ذلك لم تتقطع أبداً فكان بالنسبة لنا كالأب الذي ترك وظيفته فقط وظل لنا بمثابة الأستاذ لنا ولنا بوجه خاص إلى آخر يوم في عصره. وحل سعد الدين وهبة محل صلاح أبو سيف في رئاسة الشركة ولست أعرف حتى الآن لما اضطهد هذا الرجل قسم القراءة والإعداد ولماذا كره كل من له صلة بصلاح أبو سيف فقام بنقلنا إلى مقر «الهيئة العامة للسينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون» وكان يرأسها المهندس صلاح عامر، وكان قبل ذلك يعمل كبيراً للمهندسين في الإذاعة ويختص بتسجيل حفلات أم كلثوم.. وهناك في مبنى الهيئة انقسمنا إلى جزأين: قسم تذهب للعمل تحت رئاسة نجيب محفوظ للقراءة فقط والقسم الآخر ذهب للعمل تحت رئاسة عبد الرحمن.

الحضارة الإسلامية فكّبت مسلسلاً عن «ابن خلدون» وهو أيضاً شخصية درامية من الطراز الأول، فقد كان طموحه يتأرجح بين المناصب وبين العلم. وكّبت بعض المسلسلات عن الحضارة الإسلامية مؤسسة «برامج مجلس التعاون الخليجي». كل ذلك ومسيرتي السينمائية لم تتوقف بل كان لي كل عام فيلمان أو ثلاثة. ومعظم الأفلام التي قمت بكتابتها كانت مأخوذة عن أعمال أدبية لكبار الكتاب مثل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وثروت أباظة.

كنت قد اكتشفت أقدام عملي في السينما شيئاً فرياً وهو أن هناك نظرة دنيوية إلى الذين يعملون في التلفزيون. ومهما بلغ المخرج وال كاتب من شهرة أو إجادته فإنه أقل قيمة من المخرج الذي يعمل في السينما، وكذلك الكاتب الذي يكتب للتلفزيون ينظر إليه على أنه كاتب أقل في المستوى من الكاتب الذي يكتب للسينما. وأن الإفتان والشهرة هي الطريق الوحيد للمخرج والكاتب التلفزيوني الذي من خلاله يستطيعان أن ينالا شرف العمل في السينما. وعندما كان المخرجون والمنتجون في السينما يرشحون أحد نجوم أو نجومات التلفزيون للعمل في دور صغير في أحد الأفلام كانوا يسارعون فرحين. وأذكر أنني قمت بترشيح عمل تلفزيوني ناجح لتحويله إلى عمل سينمائي وذلك للأستاذ صلاح أبو سيف وقت أن كنت أعمل في قسم القراءة والإعداد فإذا به يخبرني في استنكار بأن هذا لا يصح فالغرض أن التلفزيون هو الذي يأخذ من السينما وليس للعكس. وربما في ذلك كان يؤيد وجهة نظر المخرج الفرنسي رينيه كلير الذي من رأيه أن التلفزيون لم يأت بجديد مقارنة بالسينما إلا في الأحداث التي ينقلها عن الهواء والإحساس بالآنية بما من جهة البث فإن السينما أعظم. وربما كان هذا هو السبب الذي جعلني في فترة استغرفق ما يقرب من العشرين سنوات من العمل في السينما أبعد عن الكتابة للتلفزيون، ولكن فجأة سامت.

بعد ذلك إلى العمل في إحدى دول الخليج وربما كانت الكويت وكذلك هرب عاصم توفيق إلى دولة قطر.

عدت للكتابة للتلفزيون في أواخر السبعينيات بمسلسل «القناع الزائف» المأخوذ عن رواية أمريكية لا أذكر مؤلفها الآن، وكانت بعنوان «نافذة على الميدان» وكانت هذه هي المرة الأولى التي أقوم فيها بكتابة مسلسل بعد أن كتبت ما يقرب من عشرين فيلماً سينمائياً ولذلك انطبعت كتابة هذا المسلسل بالأسلوب السينمائي الذي يعتمد على الصورة وكثرة الأحداث والحوار المرحز وبناء السيناريو بشكل تشويقي وإثارة لهفة المتفرج. ولم يكن هناك قيد بعدد الحلقات فقد كان هذا المسلسل يتكون من ١٥ حلقة، وقامت شركة قطاع خاص بإنتاجه. وكّبت بعد ذلك مسلسل.. برديس.. عن رواية من جزأين لإبراهيم الورداني وخرجت من الجزأين بسبع عشرة حلقة واعتبره النقاد نموذجاً للمسلسل التلفزيوني.

لجأ إلى المخرج سعيد مرزوق لإعادة كتابة مسلسل عن حياة.. الفيلسوف الرئيس ابن سينا.. كان قد كتبه مؤلف مسرحي يدعى مصطفى بهجت وذلك لتلفزيون الكويت، وعندما قرأت عن الشخصية وجدتها شخصية ثرية درامياً وثارياً لم يعطها المؤلف حقها ولذلك تحمسيت لها. ولم أكتب مسلسل.. ابن سينا.. بالطريقة التي كتبت بها المسلسلات التاريخية التي مستعرض لحياة إحدى الشخصيات لمجرد التعريف به ولكن بالطريقة التي كتبت بها الأعمال الدرامية عندما تعرض لأحدى الشخصيات، وتدور أحداثها حول خطأ تراجيدي تقع فيه هذه الشخصية أو التمسك بمبدأ من المبادئ يؤدي إلى صراع ينتهي في النهاية إلى القضاء على البطل مثل فيلم «رجل لكل العصور» للأخوذ عن مسرحية لروبرت بولت. وأنا لا أحب أن أتخذ تماماً بالحقبة التاريخية ولكن كل ما يعنيني هو الحقيقة الفنية. وواصلت بعد ذلك كتابة الأعمال التاريخية التي تتناول الشخصيات، التي أثرت

السينمائي الذي يعتمد على المشاهد القصيرة وسرعة الإيقاع وعدم الثثرة في الحوار .
 وكان الموضوع مناسباً تماماً للمسلسل التلفزيوني وهو الموضوع الاجتماعي الذي يدور في إطار الأسرة المصرية البعيد عن الأيديولوجيات وعبادة الفرد، وتتناول كل حلقة حادثة درامية واحدة ولا تتفرع إلى موضوعات أخرى والقضاء على ما أطلقوا عليه «الدراما المستعصية» فالذي أعرفه أن الدراما تسير إلى الأمام وليست بالعرض . وأذكر بعد عرض المسلسل ونجاحه الدوي أن الناقد محمد تبارك ظهر على شاشة التلفزيون وقال إن الدراما التلفزيونية سوف تؤول ما قبل مسلسل «إن أعيش في جلباب أبي» وبعد هذا المسلسل أي أن هذا العمل كان نقطة تحول كبيرة في مسار الدراما التلفزيونية . لم يحدث شيء من التغيير بالنسبة لأعمال الآخرين حتى الآن ، واستمروا يكتبون الدراما المستعصية المترهلة ذات الحوار الثرثار .
 أما أنا فواصلت الطريق الذي اخترته وكتبت أكثر من ثلاثين مسلسلاً نال معظمها نجاحاً لم يتحقق لأي مسلسل آخر . ■

أحوال السينما المصرية في أوائل التسعينيات من القرن الماضي بعد أن سُمّ جمهور الشباب نجوم السينما الكبار والذين ظلوا يتسكون بأدوار الصغار خاصة النجمات . وظهر على الساحة السينمائية مجموعة من المخرجين الأراجوزات على أنهم ممثلون كوميديون وقدموا إسفافاً في إسفاف بتشجيع منتجيين لا علاقة لهم بفن السينما ووجدوا من يقبل على أفلامهم من طبقة معينة من الشباب الذي يستطيع شراء تذكرة السينما بعشرين وثلاثين جنيهاً . وأدركت أنا ومعظم أفراد جيلي من الكتاب والمخرجين أننا لا نستطيع أن نخوض هذا المستنقع الكريه الذي فاض على السينما المصرية ومن يحاول أن يجد له مكاناً وسط هؤلاء الشباب الجدد من المخرجين كان نصيب أفلامه الجادة هو القتل .
 ووجدنا أن أفضل طريق لنا هو التلفزيون .
 كانت العودة إلى الكتابة للتلفزيون بقصة لإحسان عبد القدوس بعنوان «إن أعيش في جلباب أبي» .
 وكانت الدراما التلفزيونية في ذلك الوقت قد وهنت ، وترهلت على أي كتاب استنفدوها . عدت أكّبت بتقنية السينما أو بمعنى أدق بتقنية السيناريو

((قصة مدينة))

مسلسل تليفزيونى يستلهم روح الرواية

محمد أبو العلا السلامونى

الحقيقة إننى أشعر فى قرارة نفسى أن كتابة المسلسلات التليفزيونية هو الأقرب إلى روح فن الرواية إلى حد كبير لما تشتمل عليه من مساحة واسعة من الأحداث والشخصيات والأوصاف والأماكن والأزمنة والصراعات والآراء والأفكار والفلسفات ودراما الوجود الإنسانى بشكل عام، ولعل ما يؤكد ذلك أن أجمل المسلسلات الاجتماعية والتاريخية هى التى اعتمدت على الأعمال الكبيرة من فن الرواية، ويكفيها مثلاً فى ذلك روايات نجيب محفوظ التى تخاطبتها كل من السينما والتليفزيون. وأنا شخصياً كنت مسلسلين معتمداً عليهما على روايتين من روايات نجيب محفوظ وهما اللص والكلاب، "حكاية بلا بداية ولا نهاية".

رحلتى مع المسلسلات التاريخية التى تستلهم روح الرواية بدأت بمسلسل "الحب فى عصر الجفاف" الذى عرض فى نهاية الثمانينيات من القرن الماضى وكان يتناول فترة تمهيدية مهمة من تاريخ مصر الحديث، وهى فترة عصر "على بك الكبير" ذلك الملوك الذى استطاع أن يحقق لمصر الاستقلال التام عن الدولة العثمانية بعد احتلال دام ما يقرب من ثلاثة قرون عن الحكم الظالم والمظلم، وكانت حركة "على بك الكبير" بمثابة البروفة لعصر "محمد على باشا الكبير" بعد ثلاثين

إلا أننى فى هذه الشهادة لن أتحدث عن هاتين الروايتين، بل سوف أتحدث عن مسلسل تليفزيونى كتبه بروح الرواية، وهو مسلسل "قصة مدينة" الذى عرض فى منتصف التسعينيات من القرن الماضى وهو يتناول مرحلة اجتماعية وتاريخية مهمة من تاريخ مصر الحديث، وهو أمر ليس غريباً على فن الرواية الذى يعتمد فى كثير من الأحيان على التاريخ أو البعد التاريخى تماماً كثلاثية نجيب محفوظ التى اعتمدت على خلفية تاريخية بدأت واستمرت مع أحداث الثورة المصرية سنة ١٩١٩ والحقيقة أن

يستحوذ بالكسوة وحده دون الآخر، وهنا لم يكن هناك بد من أن نعالج القضية بالأسلوب العلمي وهو الالتقاء بين جميع الأطراف وطرح القضية للمناقشة الموضوعية. وبالفعل تمت لقاءات بيننا

المخرج أحمد خضر والمخرج إبراهيم الصحن والكاتب محفوظ عبد الرحمن وأنا واكتشفنا بعد المناقشة أن لا قضية هناك، فكل من المسلمين له منهج في الكتابة يختلف كل الاختلاف عن الآخر مسلسل "بوابة الحلواني" يتناول قصة حفر القاء كمدخل لتقديم مسلسل تاريخي عن عصر الخديو إسماعيل ومعظم شخصيات المسلسل لها أصل تاريخي. أما مسلسلنا "قصة مدينة" فهو يتناول قصة حفر القاء من خلال شخصيات شعبية مجهولة ولا توجد شخصيات تاريخية معروفة إلا في أضيق الحدود، خصوصاً وأنتا نحكي عن ظروف نشأة "مدينة بور سعيد" التي بدأت كمستوطنة للأجانب في الحى الفرنجى بينما بدأت بالمستوطنين المصريين الذين جاءوا من أنحاء مصر ليسكنوا الحى العربى، أى أن مسلسل "بوابة الحلواني" يركز على "الناس اللى فوق" ومسلسل "قصة مدينة" يركز على "الناس اللى تحت" ومن هنا لم يكن هناك خلاف بين المسلمين ومضى كل فى سبيله دون أن نعطي فرصة للأقوال والرواية والصيد فى الماء العكر، ومع ذلك فإنه حتى وإن كان هناك تشابه فى الموضوعين لم يكن هذا ليضر، ولنا فيما نتجحه الدراما العالمية أمثلة كثيرة لتناول الموضوع الواحد بأشكال عديدة دون تشابه أو نزاع أو ضرر .

وكان مسلسلنا فى الأساس يركز على بناء مدينة جديدة لم تكن موجودة من قبل، ولعل مولد مدينة يعتبر من أهم الأحداث التي تمر بها الأمم خصوصاً إذا ارتبط هذا المولد بظروف مهمة ومؤثرة فى مجرى التاريخ الوطنى والقومى والإنسانى، وإذا كان مولد مدينة كالإسكندرية قد ارتبط بدخول الإسكندر وقيام دولة البطالمة واحتضانها لمركز الثقافة الهلنستية ممثلة فى مكتبة الإسكندرية العريقة فى العصر القديم، وإذا كان مولد مدينة القاهرة قد

عاماً حيث استطاع كل منهما أن يحقق استقلال مصر وتكوين إمبراطورية فى الشرق العربى انتهت كلاهما بالفضل والتكسبة. واستطاع مسلسل "الحب فى عصر الجفاف" أن يحقق نجاحاً جماهيرياً وتقديراً مما دفعنى للتفكير فى استكمال ما كنت قد بدأت فى المسرح من الكتابة حول تاريخ مصر الحديث "كمأذن المحرومة" عن الحملة الفرنسية و"رجل فى القلعة" عن محمد على باشا و"أبو نضارة" عن فترة الخديو إسماعيل و"رواية التديم عن هوجة الزعيم" عن الثورة العربية. وبالفعل بدأت فى التفكير فى كتابة مسلسل عن حفر قاء السويس خصوصاً وأن الصديق المخرج أحمد خضر كان متحمساً للمشروع وعمل على تنفيذه بكل ما يملك من تقان وإخلاص وأمانة. بدأ المشروع فيما يشبه الورشة حيث استلمنا أن نقد جلسات عمل يجتمعها أصدقاء لنا من مدينة بور سعيد التي أطلقنا عليها اسم المسلسل للحصول على شهادات لذريهم ومراجع ووثائق عن نشأة المدينة بالإضافة إلى ما قرأناه من كتب ودراسات تناولت تلك الحقبة من تاريخ مصر إلى أن تبلورت الفكرة حول الإنسان المجهول الذى أول من شاركه فى حفر القاء واستوطن الأرض التي بدأ منها وأقام فيها هو وأسرته ليصبح آدم المصرى الذى هبط على هذه البقعة التي أصبحت "بور سعيد" والتي لم تكن مأهولة من قبل .

ترى من يكون هذا آدم المصرى أو الجندي المجهول الذى سوف تدور حوله وبه الأحداث الدرامية لهذا المسلسل الروائى. هنا كانت المعضلة وكانت المشغلية خصوصاً حين علمنا أن هناك مسلسلاً آخر يجرى كتابته عن نفس الفترة التاريخية وهو مسلسل "بوابة الحلواني" للصديق الكاتب الكبير "محفوظ عبد الرحمن" وكالعادة فى مثل هذه الحالة تنتشر الإشاعات المفترضة التي تحاول الإيقاع بين كل من المسلمين وكل من الكاتبين وكل من المخرجين، وبدلاً من أن تتحول المسألة إلى نقاش فى طبيعى تحولت إلى صراع حول من

الجرءاء التي لا زرع فيها ولا ماء، وكاد يهلك من الجوع والعطش والإجهاد ولم يقف من غيبوته إلا على يد حواء .. "سلمى" الفتاة البدوية من صحراء سيناء التي عثرت به وأنقذته أثناء رحلة هربها من أهلها حتى لا تزوج من "حمدان" ابن عمها الذي لا تحبه وهو يطاردها بحثاً عنها والانتقام منها .

يلتقي آدم المصري بحواء البدوية وينزويان ويسكنان في تلك البقعة الجرداء، المعروفة فيما بعد بحى العرب في بورسعيد التي لم تكن سوى صحراء مالحة وبينان فيها عشبها قرب بحيرة المنزلة وعلى مسافة من البحر المتوسط وينجبان بنتاً وولداً ويعتمدان في معيشتهم على صيد الأسماك والطيور والرحلة فيما وراء البحيرة لقضاء ما تحتاجه الأسرة من أشياء .

في تلك الفترة من عام ١٨٥٩م كانت شركة قناة السويس قد بدأت عمليات الاستكشاف والقياس وتخصيص الأرض التي سوف يتم فيها حفر القناة، وتشاء الظروف العثرة أن يكون موقع عشة "سعيد البلطى" ضمن حرم منطقة الحفر وتطالبه الشركة بالرحيل، فما كان منه إلا أن رفض عملية الترحيل وأخذ في تحصين مسكنه بالماتريس الناحية من الحجارة والرمل وأعجاز النخيل وألوان وأخشاب الأشجار هو وزوجته وابنه وابنته، كما أحضر بنديقيته التي كان يحتفظ بها من أيام الجندية أثناء رحلة الانسحاب ويقف مستعداً للدفاع عن بيته وأسرته ويطلق نيران بنديقيته في الهواء ملوحاً بإصراره على الدفاع حتى الموت ضد الشركة التي تريد اغتصاب بيته وأرضه التي وضع عليها يده منذ أكثر من عشرين عاماً إلى أن تضطر الشركة للتسليم بحقه والاعتراف بشجاعته .

وتبدأ الشركة في عمليات استجلاب العمال والفلاحين بالمسخرة من أجل حفر القناة ومن ضمن هؤلاء الفلاحين بصل نضج من شياح ما وراء البحير سخيف بطنقة دمياط والبلقالية، إلا أن بعضهم يتمردون على المسخرة ويقررون الهرب

ارتبط بدخول المعز لدين الله وقيام الدولة الفاطمية واعتبارها مركز الثقافة العربية الإسلامية ممثلة في "الأزهَر الشريف" وذلك في العصر الوسيط، فمن مولد مدينة حديثة كمدينة "بور سعيد" قد ارتبط بأعظم حدث عالمي في العصر الحديث . هو مشروع حفر قناة السويس وما استتبعته من أحداث قومية خطيرة، وملامبات عالية ما زالت آثارها قائمة حتى وقتنا الحاضر وممتدة في المستقبل القريب والبعيد، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن تاريخ مدينة بورسعيد هو تكتيف للحمة التضال القومي والتحرر الوطني والمماناة الشديدة والانتفاء الأحيل للأرض والتراث والتاريخ .

وإذا كانت السينما الأمريكية والتلفزيون الأمريكي والأوروبي قد أغرقنا بالآلاف الأفلام والمسلسلات عن قصص الغرب الأمريكي ويطولات الرواد الأوائل الذين أنشأوا المدن الجديدة والمستوطنات الأوروبية في أمريكا على حساب شعوب مستضعفة، إلا بحق لنا أن نقدم نموذجاً نظيفاً وأخلاقياً لنشأة مدينة قامت بسواعد مصرية أصيلة في ظل ظروف أقصى من ظروف الغرب الأمريكي، وكانت مثلاً يحتذى في الشجاعة والتضحية والانتفاء .

نعود إلى آدم المصري أو الجندي المجهول الذي دارت حوله الأحداث الدرامية لمسئلتنا "قصة مدينة" إنه "سعيد البلطى" وهو أحد الفلاحين الذين جندهم محمد علي باشا في جيش ابنه إبراهيم باشا والذي شارك في حروب الشام وكاد يدخل "الأسنانة" عاصمة الدولة العثمانية لولا تآمر الدول الأوروبية والتي أدت إلى انسحاب الجيش المصري من الشام وعودته إلى مصر بعد أن ملئت نصفه أثناء عملية انسحابه ووصل النصف الآخر إلى مصر مجرد قلوب وأشلاء، وكان من بين هذه .. الأشلاء "سعيد البلطى" الذي قطع فيافي الشام وصحراء سيناء مع رفاقه أثناء الانسحاب إلى أن فقد ذاكرته من هول ما عاناه وراءه . هذا هو آدم المصري الذي هبط إلى هذه الأرض

من منطقة الحفر ويمتدعون في ذلك "مسعد البلطى الذى يدهم بقارب للهروب عبر البحيرة إلا أن شرطة الشركة تقبض عليهم ويدهم للعمل بالسفرة مستخدمين في ذلك القوي والضرب بالكرباج، ومن خلال الأحداث نكتشف أن "رجب أحد هؤلاء الشباب هو ابن "مسعد البلطى" من زوجته "حفظة" التى تسكن فيما وراء البحيرة والى لم يعد يتذكرها بعد فقد ذاكرته، كما نعرف أن هناك قصة حب مجهضة بين هذا الابن والقناة رقية "ابنة" العنانى بك "أحد أعيان قريته والى تهرب من أبيها الذى يرفض هذه العلاقة وتصل القناة إلى منطقة الحفر بحثاً عن "رجب" الذى تحبه، أيضاً فإن "حفظة" زوجة "مسعد البلطى" الأولى تصل هي الأخرى إلى منطقة الحفر بحثاً عن ابنها الذى انتزعه السفرة عن طريق عمدة القرية، الذى كان يطمع في الزواج منها، وهنا تتشابك الخيوط بين جميع الأطراف في منطقة الحفر خصوصاً حين يصل "العنانى بك" بحثاً عن ابنته الهاربة ويجد نفسه في صراع مع شركة القناة التى تريد أن تستولى على مزيد من الأراضي التى يملكها والى سوف تمر بها التركة العذبة التى يزعمون حفرها بموازاة القناة .

وتحت الضغط والسفرة وعصف الشركة يبدأ الفلاحون وعمال الحفر في إقامة قرية يعيشون فيها ويرسلون في استدعاء أسرهم من القرى المجاورة للإقامة معهم ويترولى تنظيم القرية "مسعد البلطى" الذى يعتبر مؤسس القرية التى سميت بحى العرب أو قرية العرب في مقابل حى الأفرنج الذى أنشأه المستوطنون الأجانب، وعندئذ ينشب الصراع بين كل من الحى العربى والحى الأفرنجى وذلك نظراً لأن الشركة كانت تعطي تسهيلات لبيع الأراضي للمستوطنين الأجانب بينما ترفض البيع للسكان المصريين، ويقود مسعد البلطى وأسرتهم ورجال ونساء حى العرب المقاومة الشعبية من أجل إلغاء السفرة وإلغاء الرق وتأكيد حق الفلاحين المصريين في امتلاك الأراضي التى أقاموا عليها مساكنهم من

الأكوخ والعش. ويصل إلى منطقة الحفر الشيخ أبو الحسن العالم الأزهرى المستير الذى كان صديقاً لمسعد البلطى والذى يعمل على إنعاش ذاكرته واستعادتها ليعيد إليه أمرته التى فقدتها ويبدآن العمل معاً ضد تصف الشركة وامتهانها الفلاحين ويتكامل الكفاح حين ينضم إليها "العنانى بك" والد رقية الذى كان لديه حس وطنى وينصبونه نائباً عنهم للمطالبة بتعديل شروط حفر قناة السويس داخل البرلمان المصرى الذى أنشأه الخديو إسماعيل في ذلك الوقت، وبالعمل تتجج الجهود في استصدار قرار دولي بإلغاء السفرة والرق الذى يعتبر انتصاراً للفلاحين المصريين الذين يحفرون القناة ويدهون في استيطان الدنية الجديدة .. مدينة بورسعيد في حياها العربى وفي مواجهة الحى الأفرنجى .

إلا أن شركة قناة السويس بقيادة "مسعود لاروش" مدير الشركة يجبر مؤامرة لالتفاف حول قرار إلغاء السفرة وبيع الأراضي للمصريين وذلك عن طريق فتح أبواب هجرة الأجانب إلى مدينة بورسعيد وإغراقها بالمستوطنين الأوروبيين ليشكلوا أغلبية أجنبية وتصبح الدنية مستوطنة أوروبية في مواجهة السكان المصريين في حى العرب، وهذا هو الأسلوب الذى يستخدمه الاستعمار في العادة للاستيلاء على الدول المضعفة، وهو ما حدث قديماً في الجزائر وجنوب إفريقيا وما يحدث حديثاً في فلسطين والأراضي المحتلة .

وتصل أعداد كبيرة من المهاجرين الأوروبيين ومعظمهم من الماطلين والمجرمين الهاربين من وجه العدالة والبلطجية والصابين والمغامرين والقوادين والمرايين ليكونوا أداة في يد الشركة لمواجهة قوة السكان المصريين الذى يتردهم مسعد البلطى وأولاده وأحفاده والشيخ أبو الحسن وباقي الأسر المصرية التى استوطنت حى العرب أثناء فترة السفرة في حفر القناة، ويأخذ الصراع بين المستوطنين الأجانب والمصريين انجماً جديداً حيث يتبلور الصراع في صورة صراع حضارى بين

ثقافتين مختلفتين لكل منهما سماته وصفاته وأخلاقياته سواء من الناحية الإيجابية أو السلبية مما يحدث شراً في العلاقات الإنسانية والاجتماعية ويؤدي إلى تغيرات عميقة ومتغيرات حادة تؤثر في تكوين المجتمع الجديد في حى العرب . وهكذا تلمس الأحداث في هذا المسلسل الذى قد يمتد إلى أكثر من مسلسل ، والذي كنا نود أن نكمل بقية حلقاته في أجزاء أخرى ولكن للأسف فإن

الظروف السيئة التى تسيطر الآن على واقع الدراما التلفزيونية مثل سيطرة النجم الأوحى وسطوة الإعلانات وفساد نظام المنتج المنفذ والمنتج المشارك وتخلي تلفزيون الدولة عن دوره فى إنتاج الأعمال الجادة والمحترمة خصوصاً الأعمال التاريخية ، كل هذا أدى فى النهاية إلى أننا لا نستطيع أن ننتج أعمالاً فى مستوى "بوابة الحلوانى" أو "رأفت الهجان" أو "قصة مدينة" . ■

الملف السادس العاشر

شهادات الروائيين

- حول تجربتي في الكتابة. النقد والأبداع وتداخل الأنواع...
- كل أشجار السبعينيات لا تثمر سوى الحنظل..
- خماسية كفر عسكر..
- خرائط الروح تقديم لها وشهادة عنها..
- الإضافة إلى الفن..
- شهادة بقلم أمين ريان..
- رحلتى مع الحكى المكتوب..
- غوايات الرواية..
- فى الرواية صوت صارخ: مهلاً.. لا تمت الآن.. هدرا جرجس
- الجميلات «تجربة فى الكتابة»..
- الرواية.. البوح.. الدهشة.. المغامرة
- ضد الكتابة..

حول تجربتي في الكتابة . النقد والإبداع وتداخل الأنواع

سيد البحراوى.

أكتب منذ اثنين وأربعين عاماً، تصوراً غير مقبولة بأي نوع كتابي، لأني ببساطة - كنت أكتب تلقائياً، دون أن أعرف أن ما أكتبه هو كتابة، وربما لم يكن كذلك بالفعل. نصوص قصيرة: خواطر، انطباعات، تأملات، حوادث صغيرة تركت أثراً فيّ، ونصان طويلان أحدهما يحاول أن يسجل جريمة قام بها أحد زملائي في الدراسة. اختطاف طفل لا أذكر لماذا ثم كشف الجريمة والقض على زميلتي وإلقاءه في السجن، والثاني عرض لتاريخ القضية الفلسطينية من خلال رؤية طفل هجر سنة ١٩٤٨.

قال: إنها قصة قصيرة تحتاج إلى «شغل بمليم». يقصد قليل من المراجعة أو الإحكام وذات مرة، وكنت في أواخر الأربعينيات قلت صديقة: كتبت كثيراً عن كتابات الآخرين، وأن الألوان أن تكتب كتابتك.

في صيف ذاك العام من أواخر القرن الماضي، وجدت نفسي مدفوعاً دون إرادة كتابة تجربة فناء ممزقة من جيل عايشته خلال تدريسي ومراقبتي للحياة. كنت مدفوعاً إلى الكتابة بطريقة جنونية حطمت كل مقاييس حياتي، بما فيها ساعات النوم والطعام، وأحياناً العمل، وحين انتهيت منها أعجبت بعض الأصدقاء الذين قرأوها مع ملاحظات. ظلت أصعب عليها بعد ذلك عدة سنوات

التحقت بالجامعة وضاع مني مكانتي
حينما الأمن الذي كنت أكتب فيه، انشغلت
بالدراسة والقاهرة، ثم الحركة
الطلابية. قلت كتاباتي وإن لم تتوقف، واستمر
الأمر كذلك بل زاد مع انشغالي بالدراسة
الأكاديمية والعمل والنقد والنشاط السياسي. غير
أن الكتابة الإبداعية، كانت فيما يبدو - تطفح -
دون أن أدري - علي ما أكتبه أيّاً كان مجاله.
وكان بعض الأصدقاء يبهني إلى ذلك، إلى درجة
أن أحدهم قال عندما قرأ «ليل مدريد» إن كتاباتي
النقدية كانت مقدمة لها، وحين عرضت نصاً
قصيراً على صديق آخر، هو المرحوم إسماعيل
المادلي كاتب القصة القصيرة والرواية والمبرح،

وأراعيها. دون شك في نقدي لكتابات الآخرين هنا — على إذاً — أن أعترف أنني في مأزق.

فالنقاد أو المعلم — باعتباره عالماً أو يحاول، يلزم أو يحاول — يحدود فاصلة تميز الأنواع الأدبية عن بعضها البعض. لأن التصنيف هو أحد مهام العالم. والمبدع — دون أن يقصد بكل تأكيد — يتمرّد على هذه الحدود الفاصلة، ويترّاح بين الرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر أو حتى قصيدة الشعر الحر، والتأمل. بل إنه في داخل كل من هذه الأنواع، يدخل أنواعاً أخرى. في الرواية يدخل الشعر والرشقة وفي القصة يدخل التأمل، وفي قصيدة النثر تدخل المقولات الفلسفية.

وحين أقول — دون أن يقصد بكل تأكيد — أقولها صادقاً لأن حالة الإبداع لدىّ تضغني في حالة خاصة، هي أقصى درجات أناي أو صدقي مع نفسي متخلفاً من أي مؤثرات سوى تحقيق خصوصية التجربة التي أكتبها أيّاً كان نوعها. أي أن التجزئة والزعجة في الإخلاص لها يكونان هما المهيمنان على أثناء الكتابة على الأقل الكتابة الأولى. بعد ذلك يأتي دور المراجعة والتنقيح، وهنا لا شك تدخل الخبرة الواعية الناقد والإنسان الذي يعرف أن عمله سيوجه إلى قارئ لابد من مراعاة احتياجاته قدر الإمكان. غير أن هذا الدور يأتي أن يعتد على خصوصية التجربة وصداقتها، فقط يحرص على تحقيق مالم يتحقق منها في الكتابة الأولى حتى تتحقق الشروط النقدية وشروط التلقّي. أي أنه لا يعتد على خصوصية نوع التجربة (أو أنواعها).

ونفس هذا البعد (الصدق والحرص على الخصوصية) هو ما يقرّيني في عملي كعالم وناقد، لأنني أعتمد في ذلك على مجموعة من القراء الأدبيين؛

أولاً: الإبداع كحياة — سابق على النقد كعلم أو يسعى أن يكون علماً — على العلم — حتى في العلوم الطبيعية والفنية — أن يكون مرزاً قابلاً للمراجعة، والعودة إلى الإبداع ومتابعة الجديد فيه

حتى رضيت عنها، لكن ناشرين متعددين لم يرضوا بشعرها، حتى نشرت في النهاية — خارج مصر — سنة ٢٠٠٢ خلال الانتهاء من «ليل مدريد» بدأت أعود إلى دفتري القديمة التي وجدتُها، كان بعضها قد ضاع كاملاً وأجزاء أخرى من بعضها الآخر، ولم أُنعم كثيراً؛ لأنها بدت لي بلا قيمة، ومع ذلك وجدت عدة نصوص قصيرة، احتاجت «شغل بليغ» كانت نواة مجموعة النصوص القصيرة «صباح وشتاء» التي صدرت بعد ذلك بعام، حين انفتحت شهيتي على الكتابة مواصلاً نفس النهج القديم لتلك النصوص مع تنويعات منهجية، وموضوعية حديثة. وهو الأمر الذي استمر أيضاً مع مجموعة «طرق مقاطعة» التي كانت أكثر تمرّداً على النصوص الأولى.

وبدرجة أعلى من التمرد سأجد نفسي في مجموعة النصوص الجديدة التي أعدها للنشر. لا يستطيع أجد — ولا أنا — الجزم بانتهاء هذه النصوص القصيرة إلى نوع أدبي محدد، وهو ما بدأ فيما كتب عنها، وهو أيضاً ما بدأ من التردد في تسميتها عند النشر سميت صباح وشتاء نصوصاً، وصدرت «طرق مقاطعة» دون تسمية. وستكون التسمية أصعب في المجموعة الثالثة. في المقابل، فإن «ليل مدريد» و«هضاب ووديان» لم تجداً تردداً بشأن التسمية. فهي روايات، طالت أم قصرت وإن كانت هي الأخرى لا تخلو من تعدد الأنواع. أما «شجرة أمي» فتدخل الأنواع فيها، أوضح، ومع ذلك يرى معظم من كتبوا عنها أنها رواية، ومازلت غير مقتنع بذلك.

هذا عرض سريع لتاريخي الكتابي، قبل النقد وبعده. بدأت بالقول إنني بدأت الكتابة قبل أن أعرف ما هي الكتابة وما هي أنواعها، ومع ذلك فإن بعض نصوصها نشرت بعد ذلك ككتابات، وحين كتبت — وأنا أعرف ما هي الكتابة وما هي أنواعها — جاءت الكتابات أيضاً متمردة على حدود النوع أو الأنواع التي أدرسها لطلابي في الجامعة

من هذا السياق فإني أنظر إلى تعدد الأنواع (أو الأشكال) في النوع الواحد أو حتى المسمى إلى إنشاء أنواع جديدة، هما حاجة ضرورية للمبدع في كل عصر وأوان دون أن يتعارض ذلك مع دور النقد في التأصيل والتقنين والنبط، حتى يتميز الإبداع الحقيقي عن ادعاء الإبداع.

وإذا عدنا إلى المبادئ الأساسية لنظرية الأنواع الأدبية نجد أن ظروفاً اجتماعية وسيكولوجية ما ترشح تطوراً أو تجديدًا في الأنواع أو أنواعاً أو أشكالاً جديدة في نفس النوع. وقد ينجح هذا الترشيح وقد يجهض طبقاً لموازين قوى ومكونات تلك الظروف. ولاشك أن العالم المعاصر بأسره بما فيه مجتمعاتنا — تمر بحالة اضطراب وفوضى تستدعي هذا المسمى الدهوب من قبل المبدعين للبحث عن أشكال وأنواع جديدة ليس فقط في الأدب بل في كل مجالات الفنون والفلسفات وربما العلوم والسياسة العالم في مرحلة مخاض عظيم، قد يأتي بما لا نتخيله... .

وهنا يأتي دور المبدعين في أن يكون تجديدهم واعياً وليس مجرد ألاعيب ومهارب من ضرورات الإبداع الحقيقية للمساهمة في أن يكون الإنسان أكثر إنسانية. ■

وتعديل مقولاته: أو حتى نظرياته كاملة إذا ثبت خطؤها أو الإتيان بالقواعد الجديدة التي تناسبها. ثانياً: إن المبدع هو من يأتي بجديد وخاص، وهو لن يفعل ذلك إلا بالخروج على القائم، ولكن معرفة القائم أمر ضروري حتى وإن كان بهدف تغييره. ثالثاً: إن هدف المدارس والتعلم للقواعد النقدية، ليس تطبيقها حرفياً على الإبداع، لأن قواعد العلوم الإنسانية — ومنها النقد — لا بد فيها من قدر من الانحياز لا بد من مراعاته ومنبطه لمصالح النص الإبداعي وحتى لا يشوهه أو يقتله. ففي النقد قدر ضروري من الإبداع. إبداع للعالم (لأن العلم إبداع) وحساسية المبدع، وبمنس القارئ واحتياجات الجماعة البشرية أو المجتمع. رابعاً: ولكي يحقق المدارس أو النقاد هذه المهام عليه بالصدق مع النص ومع المناهج النقدية ومع احتياجات القارئ أيضاً.

من هنا فإني حين أدرس لطلابي الأنواع الأدبية، أنه دائماً إلى أنها ليست مقدسة، وأن دورنا كمصريين وعرب ومضطهدين في هذا العالم ربما لم يتحقق بعد وأن هذه المناهج ربما لا تلبي احتياجات نسنا العربي، أو نصنا العربي الذي لم يتحقق بعد، والذي يحدد محتوى شكلنا الخاص.

كل أشجار السبعينيات لا تثمر سوى الحنظل

يوسف القعيد

لا أحب الحديث عن السبعينيات باعتبارها عقداً من الزمان يسكن خانات الفعل الماضي. عقد مضي وانقضى واحتل مكانه على جدران ذاكرة الإنسان وراح يبحث لنفسه عن مكان على خريطة تاريخ مصر أو عن زاوية في أرفف الأرشيف.

أتحدث عن السبعينيات التي مازالت حاضرة وممتدة وموجودة فعلاً. رغم أن من صنع كل سلباتها قد راح. نهب ولكن رموزه ورجاله مازالوا يجلسون على خشبة المسرح. لقد قطعوا وراح وأصبح زمانه أمس. ولكن رجال أمس مازالوا في حالة صراع مستميت مع ما يمكن أن تسميهم رجال اليوم. صراع من أجل البقاء ومن أجل الاستمرار. إن أمس يحاول خلق اليوم ومنعه من أن يكون له غد يخرج من رحمته. وتلك هي مأسوية الحديث عن عقد السبعينيات العقد الذي مضى بحسابات الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنه مستمر وممتد ويقاق بحسابات التأثير والتأثر والتفاعلات اليومية.

بعضها البعض. في روبا يوسف سبع أكلت سبماً. ولكن في عقدنا سبع أكلت ثلاثاً. وقدم العقد بالسلب كثيراً من التصفيات لما كان قائماً بالفعل. صُنّت حتى ما كان في دائرة التمني ودائرة الحلم ودائرة الأمنيات.

إنه العقد الذي - قبل أن ينتصف - لم يكن في مصر أويرا ولم تكن في مصر مجلة ثقافية واحدة، ولم تكن في مصر حركة نشر قوية. وهو العقد الذي خلق جيلاً بديلاً من الأدباء قصار القامة صغار الموهبة كائنات نعم. كتاب برقيات التأييد والاستنكار والشجب والإدانة.

ويأبى العقد أن يودع مصر إلا بالتناقضات. قبل أن ينتهي بسفوات ثلاث كانت الصمحة. والهزة

المستوى العام ارتفع عقد السبعينيات حتى على لامس مشارف أكتوبر العظيم. ولكن عندما جاء الجزر الذي يعقب المد. خاصة عندما لا يعتمد هذا المد على الجماهير العربية. صناعة أي مد حقيقي. عندما جاء هذا الجزر أكل في مجيئه كافة الأشياء التي كانت في طريقها إلى التحقق وكافة الأحلام المشروعة. ولذلك فهو العقد الذي جمع التناقضات. في سنوات الثلاث الأولى رأينا على البعد - وللحظات قصيرة في عمر الأمم والشعوب - خلق أكتوبر عندما تقجر وادى النيل رجالاً. ولكن العقد نفسه في سنوات السبع التي تلت السنوات الثلاث الأولى. حقق حلم سيدنا يوسف بالكامل مع تعديل طفيف في علاقات الأرقام

ورد الكاتب ببساطة:

- لا .

وقبل أن يسأل عن العلاقة بين السفر إلى إسرائيل

وتقديم الشكوى ، قال له المسئول:

- لم تذهب إلى إسرائيل وتحضر لتشكو ؟ .

وقبل أن يستوعب الكاتب الموقف كان المسئول يقول

له رافعاً يده بطريقة هتيرية في منتصف المسافة

بينهما:

- المقابلة انتهت .

الحزن أن هذا المسئول ظل في نفس مكانه ونفس

مكتبه حتى ما بعد النهاية .

وفي عقد الميعينات أصبحت مواكب الرئيس

بالألوان الطيفية ، وأصبح تلقى التهم للشرقاء

بالصوت والصورة ، وفي هذا العقد قيل ما لم يقل

في تاريخ البشرية كله عن الحرية والديمقراطية ،

ومع هذا ونحت رنين كلام كل لحظة عن

الديمقراطية ، ارتكبت في سجون هذا العقد جرائم

ضد الوطنية لم يرتكب مثلها من قبل . وعرفت

مصر شهداء بسبب التعذيب .

وفي هذا العقد أصبح الحديث عن الحياة السهلة

والرخاء والعلم الغربي القادم عبر البحار يطرُق

أبواب مصر طالباً الإذن بالدخول ، كلام كثير ،

أكثر من مياه النيل ، ومع هذا أصغت مسافة التفاروت

الاجتماعي وأصبحت سماء مصر تظلل تحنها من

يسكن قصراً ومن يسكن بقرراً ، وكنا نقول في

منتصف الميعينات أن فقراء مصر يزدادون فقراً

وأن الأغنياء يزدادون غنى ، ولكن في سنواتها

الأخيرة اكتشفنا أن الفقراء يموتون بسبب الجوع

والحرمان ، وأن الأغنياء يموتون بسبب التبعة .

ذلك جانب من الصورة فقط ، فقد الميعينات هو

الذي شهد أكبر قدر من المقاومة الشعبية فهو عقد

ثورة يناير ١٩٧٧ ثورة الخبز التي سماها سدة

النظام والمدافعون عنه: انتفاضة الحرامية . بل إن

الفنان فريد شوقي بعد انتهاء هذه الثورة ، قام بعمل

مسرحة بسرعة البرق ، وقدمها لعدد محدود من .

والانفجار ، كانت الأرض وكان الرجال وكان

الهدير ، وقبل أن يودع المقد مصر ويمضي كان

الرجل الذي رأى أكتوبر على العباد قد سافر إلى

ديار شقيقة يختصها العدو . سافر وعاد . قدم كل ما

لديه وعاد . عاد ليفرض على بر مصر وللمرة

الأولى . وضماً لم يحدث من قبل . حاول أن يلوى

عنق الوطن وأن يحني الرجال وأن يقهر حتى

هوام الحقول . وأن يجعل التعايش مع العدو جزءاً

من بنية الوطن . ولكن كل هذا سقط وانتهى حتى

قبل أن يتركنا هذا المقد الغريب ، ويسافر إلى

خانات التاريخ .

في عقد الميعينات تعرضت مصر لحالة من قلب

القيم . وازدواج المعايير . الانفتاح البضائمي

والاستهلاك قد أصبح انفتاحاً رهيباً في ميدان

الفكر . وحرمان الحدود وخفر الجمارك أصبحوا

يطاردون كلمة في الرأس وخاطرة في الذهن

وإحساساً في الصدر ، ولكنهم فتحوا أبواب الوطن

كلها مباحة مستباحة أمام كافة الأشياء والمنوعات

طالما أنها لا علاقة لها بحقول الفكر .

والأشقاء العرب ، رفاق الرحلة والمسير والدم

أصبح الهجوم عليهم الورقة الأولى في ملف رجال

إعلام النظام . لكي تصبح من جوقة النظام ومن

أهل الثقة فيه اشمع عربياً أولاً ثم تعال لتتكلم . هكذا

كان الوضع .

والعدو أصبح صديقاً لهم والشقيق أصبح عدواً ،

وسمعنا لأول مرة من الهجوم على دولة شقيقة .

جارية وصديقة . كانت حرب ١٩٥٦ ولكن بالعكس .

قلنا بها نحن . لأن إسرائيل أبلغته أن شمة مؤامرة

لاغتياؤه تقرر القيام بحرب التأديب .

جاء المفامرون والنصابون والتهابون من كل بلاد

العالم . أخذوا ولم يسلوا . نهبوا وسافروا . وذهب

كاتب إلى أحد كبار المسؤولين لكي يشكو له من

وضع متعب في عمله . وقبل أن يتكلم الكاتب

الشاكى . سأله هذا المسئول الكبير:

- هل سافرت إلى إسرائيل؟

السينما المصرية بالكامل لمستثمرين خليجيين. إنه عقد رفض تحويل مياه نهر النيل إلى "نيلو زرم"، وكان الرئيس السادات، قد أعلن مد سينما بمياه النيل، لد العدو الإسرائيلي بها، لكي يتم إنشاء بئر زرم جديد هناك، أطلق عليه يوهما: نيلو زرم. وهو عقد بطولات معرض القاهرة الدولي للكتاب. ضد مشاركة العدو الصهيوني فيه، وفي السنة التي شارك العدو في هذا المعرض، وكان ذلك في أرض المعارض القديمة مكان الأوبرا الحالية، ولحظة حدوث المواجهة بين قوات الأمن والمتظاهرين في أرض المعرض، حدثت البروفة الأولى لمقتل صلاح عبد الصبور. وهو عقد رفض التطبيع مع العدو الصهيوني، وهو عقد الترافيل الشعبي المصري العربي وعقد الارتباط الحميم بالقضية الفلسطينية والارتباط بقوى التقدم في العالم كله.

وقد حدث هذا في مواجهة نظام الحكم، الذي كان معادياً لكافة هذه المعاني. وهذا مصدر البطولة الفعلية.

لأننا الآن من العام الخاص.

فالمسافة بينهما لا وجود لها أصلاً.

في سنوات العقد الأول أصبحت رواياتي: أخبار عزية المنهسى، البسات الشوى، أيام الجفاف، طرح البحر.

حزبياً سأحدث عن هذه الأعمال التي صدرت. ذلك أن الصمت تجاه هذه الأعمال قد تعدى حدود الإهمال وتخوم الانشغال إلى حالة من التجاهل المتعمد. سأحدث عن الأعمال التي صدرت. والتي جاء الضوء الكاشف إليها من بعيد. من خارج

الوطن. من خارج مصر، ذلك أن الوطن المصري كان قد تحول - ولا يزال حتى الآن

للأسف - إلى قطة عجوز هرمة لا عمل لها سوى أكل أبنائها بدون رحمة والأبناء أنفسهم تحولوا إلى حالة هستيرية من نهش أنفسهم. يأكل بعضهم لحم البعض الآخر. وعندما لا يجدون الآخرين، كانوا

الليالي على مسرح نجيب الريحاني، كان عنوانها: انتفاضة الحرامية. هل لاحظت معى مدى التدهور الذي يحدث في مصر؟ كانت إحدى شعارات هذه المظاهرات: سيد مرعى يا سيد بيه، كبلو للحمه بقى بجنيه. لا تحاول المقارنة بين الأرقام وإلا تاه عقلك وضاع وجدانك وأدركت أن مجد مصر الحقيقي يقف وراءها.

إن عقد السبعينيات هو عقد ثورة "الماسر" حيث جاءت مجالات الاحتجاج الواعي والمنظم ضد التعتيم لدى دور النشر التابعة للدولة. لم تكن مصر قد عرفت مساحة ضخمة من النشر الخاص. حيث أسس الفنان محمود بقديش سلسلة لنشر الماسر، نشرت فيها، على حسابي الخاص قصتي القصيرة:

زاد المسافر في زمن مكسور الجناح، وثلاث حكايات لا معنى لها. إحدى هذه الحكايات كان عنوانها: العبور بدون جوى. كان يردى أن أضنها لهذه الشهادة ولكنه الخوف من الإطالة.

وهو عقد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، وهي لجنة تولت رئاستها الدكتور لطيفة الزيات، وكان معنا فيها فتحية المسال وعواطف عبد الرحمن، وإبراهيم أصلان، وآخرون. وكان هدفها المواجهة المستمرة للتطبيع مع العدو الإسرائيلي. تغيرت

أشياء كثيرة في مصر، ومازال العدو الإسرائيلي هو العدو الإسرائيلي. ما تغير فيه فقط ازدياد عداوته وشراسته. وهو عقد لجنة الدفاع عن

الحريات، وهو عقد لجنة مقاومة السينما الصهيونية في مصر، أسسها سمير فريد وعلى أبو فادى وهاشم النحاس، وهو عقد لجنة مناصرة الشعبين

الفلسطيني واللبناني. وهو عقد رفض بيع هضبة الأهرام، ورفض بيع تليفزيون مصر، ورفض

بيع مؤسسة السينما المصرية. بعد ذلك تم بيع السينما المصرية، لكن تحت مسمى آخر، ألا وهو

الخصخصة، حيث تم بيع دور العرض واستوديوهات التصوير، ومعامل تجميع الأفلام، وقيل كل هذا ويعدده بيع أصول تراث

يحرر تراب وطنه بالسلاح وأن يضع مقولة: أن ما أخذ بالحرب لا يمكن استرداده سوى بالحرب. يضعها موضع التنفيذ.

يحدث في مصر الآن: كتبها وعنى على هذا التدهور الذي جرى. كان الحذر قد أصبح كاسحاً وعندما شاهدت المونة الأمريكية تظهر في فريقي، وعندما أدركت خطورة تأثير الحلم الأمريكي.

وعندما قرأت للدكتور فؤاد زكريا، وهو من هو، مقالاً في مجلة روز اليوسف يقول فيه: إن استقبال نيكسون في مصر كان بمثابة استفتاء شعبي على مستقبل أمريكا في المنطقة. أمسكت القلم وكتبت.

كتبت أدباً يواجه اللحظة ولا يهرب منها. نشرت الرواية - في طبعين الأولى - على حسابي. بعد الظروف التي واجهتها وبعد إجحام دور النشر عن نشرها. قرأها "مفتقو العالم الثالث"، أقصد مفتقى

القاهي والبارات ولحطات نصف اليقظة وكل الغيبوبة. قالوا إنها منشور سياسي وليست رواية. عندما جاء أحمد الحديني - الكاتب المغربي المعروف - إلى مصر وجلسنا نتكلم اقترح الرجل - بدلاً من الحديث في سير الناس، أن نتكلم في قضية نفيرها.

واقترح أن نتحدث عن رواية: يحدث في مصر الآن، من زاوية محددة: إمكانات الإبداع الأدبي في مواجهة زمن رديء وظروف صعبة.

استنكر عبده جبير الفكرة. رفضها ووقف، وقال: كيف نناقش أسوأ رواية ليويسف القعيد؟! لم يكن موقفى هو الدفاع. فقلت متهماً، على الأقل قلت

كلمتى بأكثر قدر من الصدق. كان الموقف هو الحزن. والسبب إدراكي القاتم أنه لا أحد منهم يقرأ. وأن المسألة مسألة أحكام عامة يتوصل إليها البعض ويستريح لها الآخرون وتمضى الحكاية.

نوع من الثقافة الشفهية يسيطر على الجميع، لو سألت أحدهم عن قراءة النص الذي يتكلم عنه، قال لك إن صديقاً له قرأه وقال عنه ما رددته في جلستنا.

الوحيد من أبناء جيلي الذي تمسك لهذه الرواية

يقومون بعملية نهش الذات.

هذه الأعمال التي صدرت في سنوات السبعينيات الأولى كانت تنويعات مختلفة على لحن روايتي.

كنت أفق مصاباً بحالة من القزع أمام صدمة يونيو ٦٧. هذه الصدمة التي جعلت حلم زمامي وحلم جبلي يتناثر ويفتت في كل مكان. كنت أحاول جمع فتات الضوء، ضوه الستينيات المتناثر قبل أن يتوه منا إلى الأبد.

"في الأسبوع سبعة أيام" قصة طويلة تتحدث عن أكتوبر العلم، أكتوبر المشارف البعيدة، أكتوبر الصحو، أكتوبر الخفقة. ولكنى عدت إلى الحدث نفسه بعد ذلك في: "الحرب في بر مصر" أتكلم من جديد عن الشهداء وعن المستفيدين. عن صناعات ما جرى وعن الذين استفادوا منه. عن الدم الذي

روى التراب الوطني وعن الذين حولوا هذا الدم وذلك التراب إلى مشروعات استثمارية. وأتكلم أيضاً عن أن العدو لم يكن أمام المغالطين فقط. كان العدو في الخلف. إن الدرس الذي لم نتعلمه من

هذه الحرب. أن كل رصاصة انطلقت باتجاه العدو الأمامي كان لابد من وجود رصاصة أخرى مثلها تطلق باتجاه الخلف. كتبت الحرب في بر مصر

كقصة قصيرة طويلة. ثم عدت لأكتبها رواية، وكنت قد قضيت الفترة الزمنية من ديسمبر ١٩٦٥

حتى أكتوبر ١٩٧٤ مجنناً في القوات المسلحة المصرية. عاصرت صدمة يونيو وبقطة أكتوبر

وبينهما حرب من أعظم وأمجد حروب مصر ضد العدو الإسرائيلي. ألا وهي حرب الاستنزاف.

أقرأ هذه الأيام ما كتبه عنها الصهاينة لأكتشف حجم جرمتنا تجاه هذه الحرب.

كانت المسافة بين حرب تحرير التراب الوطني التي جرت في ميادين القتال. وحرب تحريك القضية

والتي جرت فصولها عبر أسلاك التليفونات وفي الغرف المفلقة. هذه المسافة كانت طويلة، وكانت

كافية لكي تبدد حلاًماً من أحلام الوطنية المصرية في هذا العقد. حلم أن يحمل المصري سلاحه وأن

ولأننا جميعاً لم نواجه هذه القضية فقد أوصلتنا الآن إلى مأزق البحث عن الخلاص الفردي في زمن لا يوجد فيه سوى كل أشكال الخلاص الجماعي.

روايتي الأخيرة "شكاوى المصري الفصيح" رواية من ثلاثة أجزاء. الجزء الأول "توم الأغنياء" وقد صدر في سبتمبر ١٩٨١ والجزء الثاني صدر

أخيراً. والجزء الثالث والأخير انتهت منه ولم أدفع به إلى المطبعة بعد. صدرت هذه الرواية وكأنها لم تصدر. وقد تصورت أن الظروف التي

صدرت فيها هي السبب. فقد نزلت إلى الأسواق قبل منحة سبتمبر بيومين فقط. قبل أن يسجن العقل المصري. ثم صدرت منها طبعة ثانية في

بيروت وكأنه لم يصدر. واحترت في سبب هذه الظاهرة الغريبة. ولكن وبعد نشر كتاب خريف الفصيح لمحمد حسين هيكل وفيه استمارة منها.

أصبح كل من يقاتلي ويسألني:
- هل لك رواية اسمها: شكاوى المصري الفصيح؟
أين أجدها ويكم؟
وأين الجملة التي استشهد بها الأستاذ هيكل في خريف الفصيح؟

إن الحكايات من هذا النوع. تهدو مثل الهم على القلب وهي ليست حالات فردية. وإنما هي حالات عامة تثير مسألة أساسية وهي المواطنة. ماذا تعني هذه المواطنة؟ إنني أقف طويلاً أمام هذا المعنى

ب نماذج متعددة. ماذا يعني الوطن لنا جميعاً؟ ربما يعني جمع الملايين بالنسبة للبعض، ولكنه يعني للمثقف الذي لا يملك سوى قلمه فرصة تحقيق ذاته

وجوهر هذه الفرصة هو الفعل والقول والكتابة. فهل يتحقق هذا للجميع؟ هل يتحقق لدى الدولة؟ هل يتحقق حتى لدى المعارضة؟

أسأل ولا أجيب وأكتفي بالنماذج فقط وأقول:
- أي وطن هذا يتخال أبناءه؟

لقد اختلف كاتب مثل يوسف إدريس مع الدولة فأصدرنا جميعاً حكماً باغتياله. أسقطناه من كافة الحسابات واعتبرناه كأنه لم يكن. في هذا العام يكمل يوسف إدريس ٣٠ سنة على صدور

وكتب عنها مقالاً لا توجد لدى نسخة منه آلاف لأنه نشر خارج مصر كان صنع الله إبراهيم. وأعتقد أن ذلك موقف كبير لأنه كان كبيراً. والوحيد

من الذين يكتبون في صحف ذلك الزمان الذي كتب عنها كان علاء الديب، ثم لا شيء سوى الصمت. حتى علاء الديب نفسه قرر أن يقابل

الأعمال الأخرى التي صدرت بصمت أيضاً. أعود بذاكرتي إلى بانوراما هذه السنوات العشر أكتشف أن موقف العلوف كان مطابقاً في جوهره

مع موقف المدور. وأقارن ذلك بواقعة محددة، بعد نشر ترجمة روايتي: الحرب في بر مصر إلى اللغة الروسية في موسكو بأسبوعين. كان مندوب

جريدة الوطن الكويتية يسأل الكاتب السوفيتي الكبير جنكيز إيتاتوف عن الأدب العربي وقراءاته فيه. وتحدث الرجل عن روايتي وذهلت. لأن الرجل

قرأ. في حين أنه لا أحد يقرأ من الذين التقى بهم هنا كل يوم. أولئك الذين لا عمل لهم سوى طحن الكلمات والعموم في بحار من الظواهر الصوتية اليومية.

على المستوى الشخصي علمتني سنوات هذا العقد الذي لا يزال موجوداً فضلاً أنه لا أمان سوى في غرفة مكثي. لا أمان على نفسي إلا بعد التأكد من إغلاق باب المكتب جيداً. ولا تعرف الابتسامه

طريقها إلى وجهي إلا وهو مدفون بين دفتي كتاب ولا أشعر أنني أقف فوق تراب الوطن إلا عندما أمسك القلم وأكتب.

كان هذا العقد أكثر عقودنا وجعاً. مازالت قضية الارتباط بالآخرين هي الوجع الذي لا علاج له. يخلو زماننا من التآلف ومن دفء الآخرين. كل

زائر جاء ووجهه إلى هذا الوطن تصيبه حالة من الذهول بسبب ضخامة الحركة الوطنية ولكنه عند

الدخول في تفاصيلها الصغيرة. يهيم في أدنى: - كيف تصفون هذه المعجزة وأنتم على المستوى الفردي كل واحد منكم بين أسنانه قطعة من لحم أخيه؟

حتى نفسى - سأكون سعيداً لو أدركت أننا نعيش الآن فترة انتقالية. إننا نخرج من قبر مظلم إلى رحابة جديدة وفي كل صباح أحاول أن أطمس هذه الحالة ولكن كل الصباحات خذلنى وتخلي عني. وكل الأيام تخوننى وحتى هذه المرحلة الانتقالية تتعامل معى بالمقولة القديمة: خطوة إلى الأمام وخطوة إلى الخلف.

حالة من الحصار. ولأن القفل فى الواقع لا يزال ممتحلاً فلا يوجد أمامى سوى بديل وحيد هو فعل الكتابة، لا خلاص سوى بالإمساك بالقلم والكتابة. أن أحرك القلم على الورق. إن هذا القفل بديل الجنون وهو العصمة الوحيدة التى تمنع الإنسان من الانتحار.

أكره الفردية، ولكنها علامة هذا الزمان الوحيدة. وهروباً منها. لا خلاص سوى بالقلم والأوراق. وتلك الحياة السعيرية التى تسلمنى نفسها كلما كتبت. أنشئ المؤكد أن أشجار السبعينات ما زالت واقفة. ■

مجموعته القصصية الأولى "أرخص ليالى" ومع هذا فإن صحيفة عراقية هي جريدة الجمهورية وكاتب عراقي هو عبد الستار ناصر احتفلاً بهذه المناسبة. وعندما قرأت ما كتبه عبد الستار ناصر سألت نفسى:

- من قتل يوسف إدريس فى مصر؟ ولم أجد أية إجابة.

أى وطن لا يفكر فى فتح الأمان لمفكر كبير يسكن تلايف مخي منذ ربع قرن هو جمال حمدان. أقول يمنحه الأمان لا أن يمنحه جائزة فأنا لا أحترم جوائز هذا الزمان ولا أحترم من يحصلون عليها. أى وطن تشن فيه حملة ضد كاتب مثل الدكتور لويس عوض ولا يناقش فكرة. لا تقدم رؤيا فى مواجهة رؤيا ولكننا نعود إلى القرون الوسطى. أى وطن لا يمكنه الآن إعادة نشر مقالات كانت تنشر فيه قبل نصف قرن مخفى.

ليس الوطن هو المسئول. ولكننا جميعاً مسئولون ولا أستثنى أحداً. لا أستثنى أحداً. لا أستثنى أحداً، ولا

خماسية كفر عسكر

أحمد الشيخ

فريتان متلاحمتان تشتركان في شارع ممدود متواصل، عن يمينه يلتصق من يسكنونه لواحدة منهما، ومن يقابلونهم إلى القرية الأخرى، والفاصل لايهم هؤلاء ولا هؤلاء، فالحياة بكل ما فيها من تفاصيل تجمع الناس، ليس لأن الفاصل كان مفتعلاً أو لأن الحد ليس مرسوماً على أي نحو، هو تداخل أكثر منه فاصل بين هؤلاء وهؤلاء، وحياة مشتركة بكل معاني الكلمة الاشتراك، زراعة وفلاحة وتربية مواشى وطيور، وأعياد ومذافن مشتركة ومتداخلة، وسوق يوم السبت يجمع البشر في السكة الزراعية التي توصلهم للبلد، مرواحاً ورجوعاً، يشترتون مستلزماتهم أو يبيعون مواشيتهم أو بعض الفائض من استهلاكهم في الحبوب ومنتجات الألبان والخضراوات، لكنه يوم مغاير عن النمط المألوف ومشاورير الحقول المتداخلة أيضاً على نحو عشوائي، الحد في الحد كما يقال، والفارق هو المساحات الأكبر والمساحات الأصغر والتي يمكنها فلان ابن فلان أو علان ابن علان.

على مهل وببطء، وهي دائماً بحسب ما كانوا يؤكدون تخرج ملوية أو ناقصة أو على الألف معكوسة في حرفين من حروفها أو أكثر، وآه من عالم الكلمات المنطوقة التي يثمر فيها حرف ويصعب النطق به في مستقبل الأيام، وقد دخل الكتاب ليقرا مع أمثاله القرآن ويحفظه ويحاول كتابته على لوح الإردواز، بعدها تأتي مشاوير المدرسة وسماع كلمات الأفندية، ومحاولات القراءة والمطالعة والحرف المتمرد يؤكد تمرده دون أن يتمكن من النطق به سليماً، حرف الزام، رأى، رحل، قريب، غريب، غفريت، وزحام الأطفال والدكك، واللسان مع الميورة أمام الجميع، يشهدان بقدرات الطفل ومعرفة أو انعدام

الطالع الأولى كانت بالنسبة للطفل الذي عاشته أو عشته لم تلحظ هذه الفروق أبداً ولم تخطر على باله، وربما راح في مشاويره مصحوباً ببنت أو ولد أكبر ينوئ توصيله أو إعادته، لكنه كان يلتقي بناس يعرفهم ويسرفونه، يربطون على ظهره بود ومحبة ويتساحكون عندما يسمعون كلماته التي ينطقها أمامهم لأول مرة، وقد كانت الكلمات بحراً لا ينتهى أبداً، كل يوم كلمة جديدة أو بضع كلمات، والضحك يتواصل ربما لأنه لم يكن متمكناً من النطق السليم شأن أمثاله في السن الذي لم يتجاوز الثانية وبالقسط من قبلها وبعدها، فالكلمات لا يتم استكشافها لمن كان في مثل سنه إلا

وسنوات

وطنى على نحو ما كنت أتصوره في الخيال مجرد احتمالات أكتفتها دراسة التاريخ بشكل منهجى، حدث تدخل لم أكن أتوقعه، كانت كفر عسكر التي كتبتها في الـ «خماسية» صورة معكوسة للمخزون الكامن منذ بدايات الطفولة في تلك القرية القديمة؟ أو القريتين المتلاصقتين المتداخلتين؟ وكل منهما عدة وشيخ بلد وخفراء يتبعون نفس المركز؟ كان صراع الواغد والأصيل محورياً، وكان تبدل الأحوال وعدم انتظام المسارات، طلوفاً وهبوطاً واسترجاعاً وتدخلات بين قديم ثابت ومتغير طامع أن يغير الحياة والموازين والميراث، وصراع على ملكيات الأرض التي فرط فيها ناس، رغم كونها ميراثهم الشرعى، وإنزاح ناس بفعل القرية المتربصة، واستتب فيها ناس بتزويد حيز الامتلاك بالشراء أو الاحتيال، وبحسابات من تحدثوا في مجالس المنادر من أمالي القرية تأكدت أن من يقل أن يستباح تاريخه، ويستسلم أو يسكت عن مداومة السعى لاسترداد ما يستحق ما يجرى له، ما دام قد تباعد فراراً من المواجهة لتأكيد حقه في الميراث المنهوب.

كانت الذاكرة تستمطر الأشياء والأحداث والتواريخ التي راحت والبشر في قرية النشأة الميكرة، وكانت تنفصل عن المدينة التي أجبرت في البدايات أن أعيش في حدودها وأن أتباعد عن جنورى بالبنين، لكن الكامن في الذاكرة ويعينى بالوعى أو باللاوعى إلى هذا العالم الفصيف، كانت الأحداث التي مرت بالوطن في مطلع الستينيات جذيرة بأن تجعلنى أكتب قصة قصيرة تحت عنوان «صيف الذباب» وتشرها جريدة السماء، ويدها «مرجع الامتحان المباح» ينشرها استأذناً بحى حتى بمجلة المجلة، لا أن «البش في الدماغ» كانت تعبيراً عن صدمة المدينة، بالقطع لم أكن أصرف هذه الحذقات التي أبوح بها، لأنها تخص المثقفين فمن يبرعون في استكشاف ما هو مخبوء أو كامن وراء عملية الإبداع لكل أشكال الفنون وعلى نحو لم يكن يخصنى، كانت «خماسية كفر عسكر» هناك تتأملنى

معرفته، استعداده وعدم استعداده لتسميع الكلمات أو نواتج جدول الضرب أو كتابتها. كانت التأملات والحكايات الكامن داخل ذاكرتى المحدودة حافظة ومشحونة لحد التثعب، ليس فقط بأشكال البناءات من الطوب اللين وأقراص الخيزر وسطوح بيوت متجاورة ومقابلة تغطيها أعواد حطب القطن والذرة، وأبواب الدور مفتوحة في كل الأوقات تقريباً، والمنادر مزحومة بالرجال ذوى الشوارب، والنسوة الكبيرات لأيسات السواد في صحون الدور، والبنات بلباب ملونة والصبية بجلايلهم المخططة، ممرور أو كستور أو دبلان خلافاً لما يريدني الرجال من جلابيب صوف وجباءات وطواقى في مشاويرهم، بعد أن يخلعوا جلابيب الشغل الزرقاء، والمخزون من الحكايات التي تروى في البيوت تنتهي أبداً، وأنا أقمل مثلاً يتأمل من كانوا في سنوات أعمارهم الأولى، ربما يحق لي بعد أن سرحت في السطور السابقة أن أبوح لكم أننا امتداد لحضارة قديمة قدم استكشاف الإنسان لمفرداتها وهي أمامه وفي متناول يده، نهر وأرض خصبة وقابلة للرى والزراعة، وجبال قابلة لعمل التماثيل والمسلات والأهرامات والمدافن الحجرية الضخمة وقد استخدمها لتأكيد وجوده للسلاسل التي سوف تأتى بعده، والتي أوصاها أن تحافظ على الموروث وتضيف إليه في أوراق البردى الباقية بعد الغطف والنهب، تماماً مثل التماثيل والمسلات المنصوبة لتزيين ميادين العواصم الكبرى في العالم المتقدم، لعلنى وقد كنت أدرس التاريخ استخلصت حقيقة مؤداها أننا دخلنا بغير إرادة منا وبالفصيف عفا في غيبوبة ممدودة وغيبوة عبر القرون الثلاثة لأبعد حد، ولعلنى قبل أن أبداً مشوار الكتابة بعد قراءات متنوعة كنت عاشقاً للتاريخ المكتوب، ولعلنى وأنا أكتب في أول خانة من الاختيارات أدب عين شمس ووافرا على قبرلى، لم أكن أدري أنني سأحقق حلماً طامعاً بخيالى وقد اخترت دراسة التاريخ لأرى العالم بحسب ما أتيت لى، وأرى

وتسويد المساحات أو مدح أتباع السلطات سعيًا للحصول على المنحة أو قل الصدقة، لأنه بحسبانى أن الفن بكل فروعه وأشكاله هو رسالة للإنسان أينما وجد وعاش، حتى لو كان يعيش فى زمن آخر ومساحة أخرى من الكرة الأرضية، شمالها وجنوبها أو شرقها وغربها، فالإنسان يتحقق من خلال الآخر بتجاربه وخبراته ومشاعره، وإلا ما كانت هناك حضارة ولا تاريخ ولا تقدم وتخلف أو انهيار وطلوع، غظة خاطفة أو رقاد مستكين خامل بلا أمنيات ولا أحلام، ولعل الرواية، دونما ادعاء جدية بأن تحمل هذا العبء وتقوم بهذا الدور لو وجدت من يجند نفسه لكتابتها على نحو غير مسبوق وبخصوصية لم يسبقه إليها من جربوا وكتبوا، ويفض النظر عما يديعه البعض، ممن تاهوا فى مشاويرهم وحاولوا التعليم على من يحاصرونهم أو سيقوهم أو من جاءوا بعدهم، فإن ما يكتب بلا ملئنة بل خلاص وصدق هو الذى يبقى ويواصل مشواره لقلوب وعقول ومشاعر البشر عبر المصور.

ولمضى فى ختام محاولتى التى حومت خلالها فى البدايات التى تهدو مائة ومئة، مروراً بالتقاعد البدنى ومحاولات القص ثم الجراة على دخول باب الرواية أحلم، ويحق لنا جميعاً أن نحلم بالتحقق والقدرة على مواصلة مشوارنا للعطاء لتحقيق إنسانيتنا وتواصل مع من يقرأ ما نكتبه، ونتجاسر أن نطلب من من يقرأ أن يجرب أو يحاول التواصل، فله يجد فى هذه التجربة شيئاً يستحق التأمل والتقييم. ■

على استحياء، وتعمدنى وأنا فى البدايات إلى المفردات الساكنة بداخلى لأكتب أول رواية فى خماسية الناس فى كفر عسكر، بنص العنوان مضافاً إليه على استحياء عبارة «أولاد عوف» كأنه اعتذار معان عن أن العمل بدائية وسوف تنلوه أجزاء من هؤلاء الذين لا ينتمون لأولاد عوف، ولعلها خرجت بعد سنوات لثمن عن وجودها وبمسانها فى «حكاية شوق» وفى حكايات كان يروىها طبال الكفر وزماره، كاتم أسرار النساء وصاحب سندوق الدنيا، لتخرج «حكايات المندش» بعدها بسنوات وتكمل ثلاثية، لكن الكامن كان هناك لا يزال يبحث عن مخرج جديد، فيكتب للناس «سيرة العمدة الشبلى» تتبعها «أرضنا وأرض صالح» لتشكل خماسية كفر عسكر، ولمضى وأنا أمتد السنين التى قضيتها فى كتابة هذه الخماسية أكون وأنا أن السنوات الفاعلة فانت من عصرى على نحو خاطف، فمنذ العام ١٩٧١ مع منحة التفرغ المؤكدة والثابتة بالأوراق الرسمية، كنت قد كتبت أول رواية فى هذه الخماسية، مدفوعاً دون تخطيط مسبق أن أبوح وأبوح وأبوح أكثر وأكثر وأكثر، ربما لقناعة تامة أن الريف المصرى لم يكتب عنه بما يستحقه، وأن المحاولات الشكورة لمن كتبوا قبل جيل الستينيات كانت اللقائات بارعة فى زمن لم تكن الرواية أكثر من هامش مركون، والشعر هو ديوان العرب يتألق ويذهب أو يتحول لإيقاع مكرور ومعاد فى مراحل كمنه وتراجعته عن قادية دوره، والتاريخ والمطبوع من كتابات من كبهوه يتفاوت من المستوى اللاتى الذى يتوازى مع الحلم الإنسانى المشروع،

خرائط الروح تقديم لها وشهادة عنها

د. أحمد إبراهيم الفقيه

تقديم

الكتابة عن الذات، مهما تحرى صاحبها الصدق والأمانة والتزامه في مخاطبة القارئ، تبقى كتابة خارج نطاق الكتابة الموضوعية، بل إن الدراسات المنهجية الأكاديمية تضع الكتابة الذاتية، في طرف مائل للوضعية، وتقوم بتشريع القوانين الصارمة التي تمنع دخول مثل هذه الكتابات إلى الحرم الأكاديمي، أما بالنسبة لمقالات الرأي، المصنفة بالشأن العام مثل التي تنشرها هذه الصفحة، فهي لا تحرمها، ولكنها تتعامل معها بحذر واحتراس، وتتيحها في مناسبات محدودة خاصة عندما تقترب من الجانب الإبداعي، فالإبداع وحده، هو الذي يكر هذا الجانب الذاتي، ويمتحنه الأولوية على الجوانب الأخرى، سواء كان هذا الإبداع شعراً أو رواية أو قصة أو مسرحية، وصولاً إلى أدب الاعترافات والتراجم الشخصية والسيرة الذاتية، التي هي كتابات مكروية تكريساً كاملاً للذات، وهذا المدخل الإبداعي هو الذي أحب استخدامه اليوم، لأستمتع القارئ عذراً، في أن أتجاوز الحدود الموضوعية، والدخول إلى أرض الحديث الشخصي الذي يتصل بعمل من أصالي الإبداعية، والإشارة إلى ندوة أدبية ذات طابع عالمي، تقام حول هذا العمل، متمنياً أن تكون هذه الندوة موعداً للقائه كل من شاء من الأحبة القراء، والزملاء الكتاب المهتمين بالشأن الأدبي، المتواجدين بالقاهرة، فقد تم بعون الله الانتهاء من طباعة اثني عشر مجلداً، تضم أطول عمل سردي روائي ظهر في الأدب العربي الحديث حتى هذا التاريخ، بعنوان خرائط الروح، استقرت في كتابته قرابة عشرة أعوام، ورأى فيه بعض أهل الخبر، ومحبي الأدب الروائي، مناسبة للاحتفاء، فقتلوا لإقامة هذه الندوة التي تدم يوم واحد، ويشارك فيها أربعون باحثاً وناقداً من ذوى المكانة الرفيعة، من داخل الوطن العربي وخارجه، وتم اختيار باخرة راسية على ضفاف نيل الزمالك، هي باخرة السرايا، اعتزازاً بهرم الخصب والنماء والحضارة والتاريخ العريق، وتقديراً لدور القاهرة كعاصمة للثقافة العربية والإبداع العربي على مر العصور.

حقيقة

أن خرائط الروح هي أطول رواية في الأدب العربي، ليس حكماً على قيمتها، فقيمة العمل الأدبي، لا يتحدد بحجمه طولاً أو عرضاً، وإنما بمؤهلات أخرى

غير الحجم الذي لا نذكره هنا إلا باعتباره وصفاً ينطبق على الرواية، يوحى بحجم الجهد الذي بذل في إنجازها، ومرة أخرى فإن هذا الحجم، بل هذا الجهد، لا يكفيان وحدهما، أن يكونا مناسبة للاحتفاء،

لا يحقق العمل الأدبي اكتماله، إلا بالطرف الثاني في المعادلة، وهو القارئ، الذي تعتبر الدراسات الحديثة، شريكا أساسيا في الإبداع، رغم أنه الطرف السالب، الذي يتلقى الأدب ولا يصنعه، ولكن هل هناك إضاءة تحصل أو شرارة تنطلق دون هذين الطرفين، السالب والموجب، ومهمة هذه الدوة التي تتعقد على ضفاف النيل، هي السعي لاكتمال هذه الحلقة، وتحقيق اللقاء الأول بين هذا العمل الأدبي الكبير وبين قارئيه من كبار الباحثين والنقاد، أملا في الوصول إلى القاعدة العريضة من جمهور القراء فيما بعد، فإلى اللقاء هناك، والشكر مبدول وموصول لكل الزملاء الكتّاب الذين لبوا الدعوة للمشاركة.

وشهادة عنها

مأخذ مباشر في الموضوع وأبدأ بتقديم تلخيص عن الرواية لمن فاته قراءة كل أجزائها. خرائط الروح رواية تكتس على أحداث تاريخية وتصور فترة من التاريخ الليبي الحديث مدتها عشرون عاما ما بين ١٩٣٤ و ١٩٥٤ دون أن تكون رواية تاريخية، لأن الهدف من كتابتها، كان ممتاشيا ومتصافا مع ما يقوله عنوان الائي عشرية وهو خرائط الروح، أي إنها مغامرة إبداعية لاستكشاف النفس البشرية وسبر أغوارها والتعرف على ملامح هذه الروح التي لا ملامح لها، وتصويرها في شتى حالاتها وتحولاتها والسمعي لرسم خريطة للمساك والمتغيرات التي تمضي معها والالتقاء بها في ضعفها وقوتها، ارتفاعها وهبوطها، تقدمها وتراجعها، انكسارها وانتصارها، أمجادها ومآزرها.

وتمثل أجزاء الرواية لحظات في حياة البطل المهيمن على كل هذه الأجزاء الذي تبدأ الرواية باسمه الذي ولد به وهو عثمان الشيخ، ثم تنتقل في الأجزاء التالية إلى اسمه الذي اكتسبه أثناء ذهابه للحبشة وهو عثمان الحبشي، وتنتقل بهذا البطل في الجزء الأول الذي يحمل عنوان خبز المدينة، فتقربوا يعيش في قريته الحماوية للصحرَاء الليبية المسماة الحمادة

فلا بد من قيمة مضافة إليهما تبرر إقامة احتفالية بهذا المستوى العالي، وهذه القيمة تأكدت من خلال كتابات نقدية أولية، صدرت عن بعض كبار النقاد الذين قرأوا الرواية في النسخ الأولى التي أرسلها الناشر إلى عدد محدود من الصحف، ودفعت هؤلاء الأصدقاء وحفزتهم للنادي بإقامة ندوة رفيعة المستوى لتدقيق وتقييم العمل، وكان الاتحاد العالمي لكتّاب آسيا وإفريقيا جاهزا لتلبية النداء، والقيام بأعباء تنظيم احتفالية ذات طابع دولي، ووجد من الأخوة الأفاضل أمين عام الجامعة العربية، ووزير الثقافة في مصر، وأمين الشؤون الخارجية في ليبيا، تشجيعا أدبيا يعينه على القيام بهذه المهمة، فله ولهم الشكر والاعتراف بالجميل. ما الذي يدفع كاتباً مثلي على كتابة قصة في هذه الأجزاء التي تصل صفحاتها إلى ثلاثة آلاف صفحة؟ سؤال سمعته من أكثر من مصدر، وكان الجواب الذي أبادر به، هو أن قراءة التاريخ الليبي، زرع في ذهني بذرة هذا العمل، بسبب ما عاشه هذا الشعب من مكابدات، هي عينة بسيطة مما عانته شعوب المنطقة بأجمعها، فهي رواية تستقي مادتها الخام من أحداث تاريخية، دون أن تكون رواية تاريخية، بل هي لم تستخدم من التاريخ إلا فترة قصيرة لا تزيد على عشرين عاما، ولكنني أعود وأقول، بعد هذه الإجابة، أن العمل الأدبي مهما تفرعت المصادر التي تنزله، يبقى منبعه الأول والأخير، ذهن الكاتب وعوالمه الداخلية، فخر حلم يقظة يولد في خياله، ويبنى به عالما ويؤسس به مواقف يوازي الواقع المعيش ولا يدوب فيه أو يكون نقلا وترجيلا له، ومهما كان ثراء العالم الواقعي وزخم أحداثه، فإن هذا الثراء لن ينعكس على الورق إلا إذا كان العمل الأدبي مدعوما ومشحونا ببراء القلم الذي يكتبه، وقوة الملكات التي أبدعته وزوج التائق والإبداع والعطاء لدى كاتبه، وقدرته على اختراق السطح الظاهري للأحداث، وصولا للأصعاق التي تمور بالصراعات.

اتباعها أسلافه في ليبيا، وهي سيامة الاستيعاب، حيث تصور الرواية محاولة التعايش السلمى بين أهل البلاد مع المحتلين من مدنيين وعسكريين. وعبر الأجزاء الثلاثة الأولى من الرواية يجد القتي عثمان نفسه، مقفوا به في أنون هذه المدينة الكبيرة، المقسومة بين أهلها الليبيين، تابعين في أزقهم الشعبية الضيقة، وبين المحتلين في الأقسام الحديثة من المدينة التي أشادوها لأنفسهم، ساعيا للحصول على مساحة يضع فوقها قدمين، تؤمن له الإقامة والطعام ويجد فيها بديلا عن القرية التي خرج منها مرغما، ويعد أيام من المشقة والأعمال اليدوية الموقفة، مثل جمع القش لقرن أحد المخابز، يجد عملا يستقر فيه صبيا في دكان صانع للأحذية، ويصرف أثناء إقامته بالدكان على ثريا ابنة صاحب الدكان ويتعلق قلبه بها، يحدث أثناء ذلك أن يشرع الإيطاليون في الإعداد لحملتهم العسكرية من أجل احتلال الحبيشة ويلجئون للاستعانة بشباب من المستعمرات، مثل ليبيا، تجنيدهم بالقوة والاتحاق بالجيش الذي سيقرم بهذه الحملة، ويكون القتي عثمان ضمن من تم تجنيدهم في هذا الجيش، فيدخل معسكرات التدريب في طرابلس، ويماني الإقامة الجبرية في المعسكر الذي التحق به، ونتيج له الصدقة أن يعمل سائقا، وينتدب لفترة مؤقتة ومحددة، لاحتلال مكان السائق المكلف بقيادة السيارة الخاصة بالسنورة حورية، بسبب غيابه في إجازة، فيقترب بذلك من حاكم البلاد المارشال إيطاليو بالبو، لأن السيدة حورية ليست إلا الحبيشة السرية لهذا الحاكم، ويسعى الحاكم لاستقطاب عثمان ليكون عينا له على معسكرات التدريب الليبية، خاصة بعد أن يحين الوقت لانتقال هؤلاء الجنود إلى بلاد الأحباش للاتحاق بجيش الحملة هناك، كما تحاول السنورة حورية الاستعانة به في بعض الصناريوهات الخاصة بحياتها مع المارشال، محاولة الاستفادة مما رأته من توله عثمان بها وما يمتلئ به من شبق نحوها.

الحمرء، تتربع بيوتها الجبرية البدائية فوق هضبة صخرية جرداء، وهي قرية مصنوعة من الخيال ولا وجود حقيقى لها فوق خريطة ليبيا، حيث نراه ينتقل بين بيتين هما بيت والده الذي قارق أمه وابنتي مع زوجته الجديدة عائلة خاصة به، وبيت أمه التي تزوجت عبد النبي مؤذن مسجد القرية وصنعت عائلة أخرى معه، وكان عثمان عندما يضيق بالحياة بين هذين البيتين يختل بنفسه في كوخ من جريد النخيل ابتناه بين غابات النخيل فوق جناحى بئر مهجورة، وقد أكمل القتي تعليمه بالدرسة القرآنية، بعد أن أتم حفظ القرآن وصار مساعدا لشيخ تلك المدرسة يعينه في تعليم الأطفال سور القرآن، وقد ربطته علاقة بصبيبة زنجية اسمها عزيزة، كانت تتردد عليه خفية في الكوخ الذي ابتناه بين أشجار النخيل، إلا أن أحد المنافسين له من كتابتي الأحبة عرف بهذه العلاقة وتعبه حتى رآه يختل بصديقتها، فأطلق الصراخ مستجدا بأهل القرية، لضبط عثمان بالجرم المشهود، وهو الرجل الذي يأمنونه على تعليم أطفالهم القرآن، مما اضطر عثمان، وقد وجد أنه سيفضل في إقناع أهله في القرية بزييف ادعاءات الرجل، بالبحث عن سيارة شاحنة تنقل أجولة الفحم، والاختفاء بين أجولتها، حتى يحين موعد انطلاقتها وهو فوقها إلى العاصمة طرابلس، هاربا من هذه الفضيحة، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٤ حيث استقر الحكم في البلاد للإيطاليين، بعد انكسار المقاومة التي قادها في أيامها الأخيرة الشهيد عمر المختار وتم شقه في العام ١٩٣١ ولم يستطع رفاقه مواصلة الكفاح لأكثر من عامين هنأت بهما المارك وسكت أصوات البنادق واستتب الأمر للإيطاليين، وكان قد وصل في مطلع الثلاثينيات حاكم إيطاليا من القادة المعروفين للحزب الفاشى، وعضو المجلس القيادى الأعلى بهذا الحزب، من قوى السمعة في مجال الطيران كرواحد من رواد ومؤسسى عصر الطيران، المارشال إيطالو بالبو، الذى جاء بسياسات جديدة غير سياسة العنف والقتل التى

فى الإقامة فى خيمة واحدة، فىصبح صديقاً لثلاثة منهم هم الفتى مفتاح، المرشد الدينى للجند المسلمين، والعم سعيد المشرى على بقال الجيش، وأنور، الذى ينتمى لطبقة التجار الأغنياء فى ليبيا، وتسمان الذى سبق أن تعرف عليه عندما كان نعلان يعمل عازفا للعود فى المقهى الشرقى، وبعد أن ينتهى احتلال أديس أبابا ويعود كثير من الجنود الليبيين للبلاد، تتم الاستعانة بعثمان الذى ارتقى بضع درجات فى السلم العسكرى وحصل على نجمة الشجاعة، ليكون مشرفاً عسكرياً على قرية باراك، لاتمام سيطرة الجيش الإيطالى على كل المناطق، خوفاً من العصيان والتمرد إذا تركت هذه القرى لحكامها المحليين. وبسبب المحاولة الجريئة التى قامت بها العناصر الوطنية الحبشية لاغتيال قائد الجيش جرسيانى الذى تولى الحكم فى أديس أبابا وقتل بسببها عدد من ضباط ومرافق الحاكم وإصابته هو بجروح غير قاتلة، يعلن الجيش الإيطالى حرباً على الدينين ويقوم بتصفية الناس فى الشوارع، ولأن أحد أعضاء المؤامرة جاء من القرية التى يشرف عليها عثمان، فقد جاء الأمر بالانتقام من أهلها وإطلاق النار على عدد من الأبراء الموجودين فى الشارع وأرداهم قتلى، وبسبب الاحتجاج العالمى على هذه المجزرة تظاهر الدوتشى بالاستجابة لصرخات الضمير المتصاعدة من كل عواصم الغرب، وأمر بتوقيف المسؤولين على المجزرة بما فىهم جرسيانى وبعض معاونيه فى الأرياف مثل عثمان الحبشى، فسبق عثمان إلى الاعتقال والمحاكمة.

وتنتهى بذلك الثلاثية الثانية، ثلاثية الحرب والحب والعنف والولاء والخيانة والتآمر، لتبدأ الرواية السابعة التى تحمل عنوان "العودة إلى مدن الرمل" والأولى فى الثلاثية الثالثة التى تشمل أيضاً روايتى دوائر الحب المغلقة والخروج إلى الماتهة، حيث يتأدر بطل الرواية أرض الحبشة تلبية لأمر عسكري، من الحاكم السابق للحبشة الجنرال جرسيانى، الذى أخرجه الدوتشى من عزلته وكلفه

ورغم محاولات عثمان الاستفادة من وضعه قريباً من حاكم البلاد، لتفادى الذهاب إلى الحبشة، إلا إنه يجد نفسه فى نهاية المطاف مسافراً إلى هذا المصير، راكباً على ظهر باخرة فى ميناء طرابلس، وهى أحداث تستغرق الجزء الأول خبز المدينة، والجزء الثانى أفراح أئمة، والجزء الثالث عارية تركض الروح، وهى الثلاثية الأولى التى تدور أحداثها بين قرية أولاد الشيخ فى الصفحات الأولى منها ثم فى مدينة طرابلس خلال بقية الصفحات. وتبدأ فى أرض الأحباش الثلاثية الثانية وهى التى تحمل العناوين التالية: غيرة المسك - زغاريه لأعراس الموت - ذئاب ترقص فى الغابة، ويكون عالمها هو عالم الحرب وتصوير المجهل الإفريقية فى تلك المناطق، ويمر عثمان، أثناء عمله فى الجيش وانخراطه فى الحرب، بأحداث كثيرة قاسية، حيث يقع منذ أيامه الأولى فى الأسر، ويشهد أثناء أسره المجزرة التى أقيمت للأسرى الذين معه، ولم تنفذ إلا لحظة عبثية من الجندى الذى كان يقوم بقتل الأسرى ويترك أفراداً منهم، لوجبة أخرى، ويأتى ويمسكه وهو مكتوف اليدين والتقدمين من رأسه ليجر سيفه على عنقه وبعد أن يرفع السيف ليهوى به على العنق يتركه، ويهوى به على عنق زميل بجواره كان يضحك فرحاً طناً منه أنه نجى من القتل، لتأتى بعد ذلك الإنقاذ والخروج من الأسر، وينضم إلى معسكر كبير بين الجبال، فى حالة انتظار للحملة على العاصمة أديس أبابا حيث يلتقى بصحفى، كان قد تعرف عليه فى السفينة، يتعرف من خلاله على أسرار وعوالم لا تكشف عن نفسها إلا للصحفيين، كما يذهب ضمن الفرق الخاصة التى تتسلخ عن الجيش لتقوم بملاحقة بعض أفراد المقاومة الحبشية الذين يختفون بين أهل القرى وكان قد تعرف على صحفية اسمها فرانيسكا تمتلك روح المغامرة فتربطه بها علاقة عشق وترافقه فى إحدى هذه المهمات القتالية، كما يلتقى بعدد من رفاقه الليبيين ويشترك مع بعضهم

ويحقق النصر للحلفاء، الذين يدخلون إلى ليبيا بجيوشهم بعد انسحاب الجيش الإيطالي وإخلاء البلاد لهم لإقامة ما يسمى بالإدارة البريطانية، وعند الاستمانة بتفاصيل ليبية في هذه الإدارة يتم اختيار عثمان الحبشي ضابطاً يتولى الإشراف على شرطة العاصمة طرابلس فيعود من مصر لاستلام عمله الجديد، ويصبح جزءاً من السلطة الجديدة، وتلتزم من جديد علاقته بأهله في أولاد الشيخ، وعلاقته ببعض من كان يعرفهم أثناء حرب الحبشة أو أثناء حياته قبل مغادرة البلاد، ويحاول البحث عن المرأة التي عطفها وحالت ظروفه عن العزب بها وهي ثريا، فيجد أن أصابع الزمن تركت بصماتها على الملامح التي احتفظ بها في قلبه وعقله كما كان يراها في سباه، ووجد أنها امرأة متزوجة مثقلة بأعباء عائلية وأطفال، أغوى قلبه على خيبة الأمل التي أصابته، ومضى يدير الأمن بحزم وقوة صنعت له كثيراً من الأعداء، وأعطته الحكومة بيتاً مفره لإقامة المهرات يروض بها جفاف حياته ويمالج بها ما كان يسيبه من أمراض الوحدة وظهرت من حوله نساء كثيرات مثل عائدة وسونيا ولوسى وسارة، وكان المخاض الكبير ليلاد الدولة الليبية يجري على قدم وساق في مواجهة كثير من القوى وكثير من المؤامرات التي تعارب هذا الميلاد، ويظهر في هذه المرحلة زعيم كبير على المسرح السياسي هو بشير السعداوي ومن حوله شخصيات وطنية أخرى، وتتشأ صراعات كثيرة على مستوى القوى الوطنية باعتبارها مرحلة فرز واستقطاب يظهر فيها على الجانب الآخر الأمير السنوسي الذي رسم له الإنجليز الأجندة التي يدير عليها، لكن عثمان الحبشي ظل على ولائه للأمر وللإنجليز إلا أن هذا الولاء لم يستطع حمايته من السقوط عندما أرادت الإدارة الإنجليزية أن تحمله عدداً من جرائم حكمها خاصة أثناء المواجهات العنيفة مع بعض القيادات الليبية المتطرفة إلى حد قتل واحد من هذه القيادات، لكن عثمان الحبشي يرفض أن يكون كبش فداء، وبدلاً من تسليم نفسه

بقيادة الجيوش الإيطالية في جبهة الصحراء الغربية الواقعة بين مصر في ليبيا، بعد أن انضمت إيطاليا إلى جيوش المحور في الحرب العالمية الثانية، ليصبح عثمان الحبشي ضابطاً في هذه الحرب في صفوف الجيش الإيطالي ويعرف من زملائه العسكريين المصير الذي لاقاه باليو، عندما أسقطت المدفعية الإيطالية الطائرة التي كان يقودها، عقاباً له على اتصاله بالحلفاء وخطئه للاتصال بليبيا عن إيطاليا، إلا أن القيادة الإيطالية لم تعلن عن خيانتها وادعت أنه قتل بنيران صدفة، كما عرف أيضاً المصير الذي لاقته حورية، حيث أعدمته بعد أن أدمنت بأنها جاسوسة ضد الإيطاليين والحقيقة أنها كانت عضواً في المؤامرة التي كان يحيكها باليو، وبين كر وفر كانت المارك تدور وهو يعمل ضابطاً في الكتيبة الليبية المتحالفة بالجيش الإيطالي، إلا أن نداء جاء لليبيين من القوى الوطنية الليبية التي تحالفت مع جيش الحلفاء وأنشأت جيشاً من الليبيين انضم إلى صفوفهم للمساهمة في تحرير ليبيا من الإيطاليين، يطالب كل الجنود الليبيين العاملين مع الإيطاليين سرعة التخلي عن الجيش الإيطالي وتسليم أنفسهم لجيش الحلفاء للاتحاق بالفرقة الليبية في هذا الجيش، وهذا ما حدث عندما شهدت مناطق سيدي براني، أثناء إحدى المعارك، انهيار الجيش الإيطالي لأن كل الجنود الليبيين المتواجدين على الجبهة مع الإيطاليين أسلموا أنفسهم إلى الجيش المعادي، بنية الالتحاق فيما بعد مع الفرقة الليبية التي ستشارك في الحرب ضد الإيطاليين بدلاً من الحرب في صفوفهم، ويكون عثمان الحبشي ضمن هؤلاء الأمري، ويقع في القاهرة، بإحدى مزارع المناجر التابعة للحكومة المصرية، مع بعض رفاقه بانتظار العودة للمشاركة في الحرب، إلا أن خلافاً بين القيادات السياسية الليبية، عطل تكوين الجيش الذي لم تنتظم صفوفه إلا بعد عام كامل، حيث أصبح عثمان الحبشي عضواً أساسياً في هذا الجيش القائم على التطوعين المدنيين، يقوم بتدريبهم، وينتقل فيما بعد إلى الجبهة قائداً من قوادهم،

منهم أو مع الرعاة والخدم العاملين في خدمة القبيلة من غير أهلها، وعند مرور إحدى القوافل التي تضم بعض التجار من طرابلس بمقر القبيلة، يتعرف عليه تاجر طرابلس، فيسأله أن يكتم سره، إلا أن السر خرج إلى بعض الناس فيجد نفسه مرغما على مغادرة القبيلة، ويؤزر ضريح ولي صالح من أولياء الله، يثق فيه أهل الصحراء ويطلبون استشارته فيظهر لهم في اللحم ليلغهم بالإجابة عما يسألون، فيؤزره هو أيضا مستسرا عن المكان أنذى يذهب إليه فيطلب منه الولي الصالح الذي أتاه أثناء النوم، أن يعود إلى قريته أولاد الشيخ، ولم يكن ينتظر إلا هذه المشورة، ليصاحب تلك القافلة العائدة من الجنوب إلى طرابلس، حتى يصل إلى أقرب نقطة من قريته، فيذهب إليها ويصل إليها متخفيا في ثياب تاجر مغربي، ولأنه تعلم من فقهي مغربي بعض وسائل العلاج الروحي أثناء إقامته في الصحراء، فيستخدمها في النقاط رزقه في القرية دون أن يكشف لأحد عن هويته، بما في ذلك أمه وأبوه وأخته، إلى أن يطمئن إلى أنه لم يعد ملاحقا من السلطات الإنجليزية لأن هذه السلطات غادرت البلاد وأسلمتها للعناصر الليبية، وأن ملك البلاد أصدر عفوا شمل كل الملاحقين والمطربين من السلطات البريطانية فيستطيع أن يكشف عن نفسه ويتلقى التهنية بسلامته من أهل القرية ويفرح من جديد بقاء أهله وتقوده الأحداث إلى البحث عن عزيزة القاتلة الزنجية التي انتهوه بمعاشرتها ووجدوها مازالت عزباء تدفع ضريبة تلك الإشاعة فيمرض عليها الزواج ويؤزوجه. خروج الإنجليز من البلاد لم يكن يعنى استكمال استقلال البلاد، فقد ظل الجنوب الليبي محتلا من الفرنسيين، وحدث أن حصلت انتفاضة مسلحة في الجزائر، ما أثبت أن صارت حريقا يشمل الجزائر، ويلجأ بعض المجاهدين الجزائريين أثناء هروبهم إلى الجنوب الليبي، قتلتهم القوات الفرنسية، وتكفهم بالدفن، وعما يصل بعض هؤلاء المجاهدين إلى قرية أولاد الشيخ، لا تستكف

للقضاء، يرحل هاربا إلى الصحراء ومتخفيا هناك عن أنظار السلطات التي تلاحقه وتنتهي بذلك الثلاثية الثالثة في الرواية لنتفك مع انتهاء حياته في الصحراء ومع الثلاثية الأخيرة التي تبدأ برواية هكذا غنت الجنيات وتواصل عبر الروائيتين الأخيرتين قتلت ودعا للريح ونار في الصحراء، حيث يدخل الحبشى عالم الصحراء برقة مرشده ألقى ميلاد والجمال المحمل بالماء والمون، إلا أن عاصفة هوجاء تستمر لأكثر من يوم تفرق بينه وبين مرشده وبينه وبين الجمال بأحماله، فيجد نفسه بعد خمود العاصفة بمفرده في ذلك الغلاء، وشمس في قبة الكون تصب عليه صهاريج النار، دون طعام ولا شراب ولا غطاء يقيه رعب القيط وقد جف حلقه بطلب الماء، فيصرخ طالبا النجدة لكن لا أحد يجيبه غير الصدى، ويرى طائرا في تلك المفازة فيفرح لأن وجود الطائر معناه وجود الماء في مكان ما قريب منه، ويحاول أن يتبع الطائر وهو يدرج فوق الأرض، ثم يطير فيمضى بالاتجاه الذي مضى إليه الطائر وينتهي به الأمر بأن يسقط وهنا راعيا وعطشا وقد غاب عن الوعي، ويقف من الإغصاء، وهو يمدد فوق بساط أمام خيمة، وأحدهم يضع قطرات من الماء في حلقه ويكتشف أن الطائر أوصله قريبا من نجع يحط رحاله أثناء الاستراحة من سفر طويل في الصحراء، ويكتشف أن صاحب هذا النجع هو الشيخ القطمي شيخ قبيلة المقاطيع، ويصحبه الشيخ معه إلى ديار القبيلة عندما يعاود النجع الرحيل، ويصبح عثمان الحبشى الذي اتخذ لنفسه اسما مستعارا راعيا لإبل هذه القبيلة، التي تعيش على النهب وقطع الطريق وغزو القوافل، وينفذ الحبشى إلى هذه العوالم التي تعيشها مجتمعات مغلقة في الصحراء ويعرف أسرارها ويصبح جزءا منها، وكما هو الآن مطارده، فهذه هي أيضا قبيلة من المطاريذ، مما يجعل من السهل أن يتوحد مصيره بمصيرها، وتتشأ علاقات بينه وبين رجال ونساء

قله وتنتشر بعض ما عرفته في الصحف التي ترأسها ليصبح للجيش اسم معروف في العالم أجمع وعندما يموت متأثراً بجراحه تنتفض تجمعات كثيرة للتأثر له وتهش شعوب المنطقة التي نرزح تحت الاستعمار الفرنسي لإعطاء الجيش حمة من التكريم والتقدير ويقام صلاة الغائب من أجله في كل مكان، وترتفع حناجر المقلتين بتلاوة القرآن على روحه ويتم توديعه باعتباره بطلاً هو ميا وتراه قاتات أخرى ولها من أولياء الله الصالحين، تظهر لهم صورته وهو يلوح بيده من وراء الأفق بعد وفاته، يموت الجيش ليصبح أسطورة لا يموت، واسماً يدخل في التراث الشعبي ويبقى عاشاً فيه. - وقد وضعت مجموعة أسئلة أتولى الرد عليها وأقول من خلال هذه الردود رأيي ككاتب روائي في العلاقة بين الرواية والتاريخ، متصوراً أن هذه الصيغة تعطيني فرصة أفضل في التعبير عن أفكارى.

١ - كيف ترى طبيعة العلاقة بين الرواية والتاريخ وما المعايير التي تحكمها بشكل عام ؟
- العلاقة بين الرواية والتاريخ والمعايير التي تحكمها تعتمد بالضرورة على نوع هذه الرواية فلفند عرف الأدب أنواعاً من الروايات التي تسمى رواية تاريخية مثل تلك التي كان يكتبها الكاتب الإسكتلندي ولتر سكوت ويسجل فيها وقائع الأحقاب المختلفة من تاريخ بلاده، وعرف الأديب العربي روايات تاريخية تهتم بتقديم الأحداث والتواريخ المتصلة ببناء الدولة العربية الإسلامية وما حققته من إنجازات في أسلوب تربوي مدرسي كما في روايات التاريخ الإسلامي للكاتب اللبناني الرائد جورجى زيدان، وهناك قصص فنية تاريخية تصور التاريخ من أجل تعميق الوعي الوطني به كما هو الحال مع المرحلة التاريخية لتجيب محفوظ في رواياته القرونية وهناك نوع ثان من القصص التي لا تعتمد على التاريخ لكتابة قصة أو رواية تاريخية وإنما تعتمد عليها لتصوير نوع من الحياة التي يعيشها الناس

تلك القوات من ضربهم بالآبل أثناء دخولهم القرية. ينشأ رد فعل عظيم في البلاد، ويستقر عزم الرجال على تشييد معسكر للتدريب في الصحراء قريبا من أولاد الشيخ، فيتخلى عثمان الحبشى عن مهنة العلاج الروحي، ويلتحق منطوعاً بالمعسكر الجديد باعتباره عسكرياً قديماً عاصر أعتى الحروب، لتدريب المتطوعين، بل يصبح هو القائد المعسكرى الذى يحظى بإعجاب الناس باعتباره بطلاً من أبطال معارك الجهاد ضد الفرنسيين الذين يحتلون الجزائر والجنوب الليبي، ويسيطرون سلطتهم على تونس والمغرب، تدور صراعات كثيرة حول هذا المعسكر الذى لم يكن موضع قبول من السلطات الليبية نفسها، حيث إنه تابع لجمعيات حرة أقيمت لنصرة الجزائر تتلقى الدعم من مختلف المصادر، فيتمرض بجوار المؤامرات الفرنسية لتقريضة إلى محاولات الاستيلاء عليه من السلطات الليبية، وتأتى إلى المعسكر صحيفة ذات دماء مختلطة هندية بريطانية، وميول يسارية لتغطية أخبار المعسكر، إلا أنها تقع في غرام الحبشى وتسمى لفرأيتها بكل الوسائل، بل وتضمد للعمل التطوعي معه، حتى تستطيع إرغامه على الوقوع فى حبها، ويرسل بها فى مهمة فدائية إلى الجزائر، مع عدد من المقاتلين، وتطلب منه أن يأتى بنفسه للإشراف على العملية التى تقتضى الدخول إلى الجزائر لتسلا عبر الصحراء إلا أن ظروف إشرافه على المعسكر تمنعه من الاستجابة لها فتهذب هى ويبقى هو حيث تأتى غارة جوية فرنسية، لذلك هذا المعسكر الذى أزعج فرنسا بعملياته، غارة مرية لم تظهر عنها أية أخبار، ولم تصدر من ليبيا أية تصريحات تحتاج فيها على انتهاك حرمة ترابها، لأنها لم تكن كارثة لأى عمل يقضى على هذا المشروع، ويصاب عثمان الحبشى إصابات خطيرة وينقل وهو فى غيبوبة العلاج بمستشفى كانفا فى طرابلس، وتعود صديقته الصحفية سائلة من عميلة الجزائر، فتكتشف ما حدث وتحاول النفاذ إلى أسرار القصة وراء تدمير معسكر الحبشى ومحاولة

٤ - برأيك كيف يشغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أى كيف يشغل الحقيقى ضمن التخيلى؟

- كما فى الإجابات السابقة، فهناك لكل منهما المساحة التى تخصه، فالتخيلى يكمل صورة الحقيقى ويغنيها بالتفاصيل والشخصيات، فقد نعرف اسم ثلاثة أو أربعة قواد مع الإسكندر أو مع جنكيزخان أو مع هانيبال، ولكن هذه الملاحم التى خاضها على امتساع الكرة الأرضية، شارك فيها مئات الآلاف من البشر ولعبت بمصائر بمئات آخرين ممن لا يمكن حتى لرواية تهدف إلى نقل التاريخ الحرفى لما حدث تجسيده إلا باستخدام الخيال الذى سيكون فى هذه الحال مكملًا ومتممًا للأحداث التاريخية بأسماء أبطالها الحقيقين.

٥ - هناك من يرى أن كل الروايات بمعنى من المعانى روايات تاريخية لجرد أنها تحكى عن حيوات وذوات فى أزمنة وأمكنة مفترضة مؤرخة لمصائرهما وإدراكها للقيم والعلاقات؟

- ليست روايات تاريخية إلا بمعنى واحد هو تاريخ العواطف والانفعالات والروى والأفكار التى كانت سائدة فى زمن الرواية وعالم الرواية، فالروايات مثلا التى نقلت مصر الأربعينيات كبعض روايات نجيب محفوظ والأرض لعبد الرحمن الشوقاوى والحرام ليويسف إدريس أو العشرينيات مثل توفيق الحكيم وطه وحسين وثلاثية محفوظ، لم تنقل لنا الأحداث والوقائع، ولكنها نقلت لنا المناخات والأجواء التى كانت سائدة فى مصر فى تلك المراحل التاريخية سواء فى المدينة أو الأرياف، فهى إذًا نقلت للقارئ المصرى ما كان يعيشه الآباء والأجداد من أجواء ومناخات كما حدد أنواع المشاكل الاجتماعية والأحوال الاقتصادية وغير ذلك من أمور انشغلت بها الأجيال السابقة

٦ - هناك اتهام للرواية إنها تعيد التعبير عما قاله التاريخ بلغة أخرى ما رأيك؟

- لم أستطع أن أفهم معنى السؤال، وإذا كان الهدف هو عن طبيعة العلاقة بين التاريخ والرواية

فى مرحلة من المراحل، إنها حتى وإن اعتنت بالتاريخ واحتفت فيه، فلا بد أن تبقى مساحة بيضاء بينها وبين التاريخ.

٧ - ما الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الروائية؟

- الحقيقة التاريخية هى تلك التى وقعت فى الماضى واحترتها كتب التاريخ، أما الحقيقة الروائية فهى ما يبنه الروائى فى الحقيقة التاريخية من روح الخيال التى لا تخالف الحقيقة التاريخية ولا تتناقض معها، مثلا نحن نعرف أن المتنبى جاء إلى مصر فى عهد كافور الإخشيدي، وهذا هذين الاثنين ومرافقيهما فالقارئ لتاريخ المتنبى فى مصر لا يعرف بمن كان المتنبى يلتقى فى كل ومن كان يهين له طعامه ويتعامل معه ويأتيه برسائل الإخشيدي وما كان يدور من حوار بينه وبين من التقي بهم من رجال ونساء فى قصور الإخشيدي أو أثناء تجواله بين أبناء الشعب، وهذه الفراغات هى التى يمكن أن يملأها خيال الروائى ويخلق شخصيات من نساء ورجال ويجرى على ألسنتهم الحوار أو يظهر الحسد الذى أشار إليه المتنبى دون أن يحدد أسماء هؤلاء الحاسدين، فكان على كاتب الرواية أن يعطى لهؤلاء الحساد أسماء ويبنى لهم شخصيات ويحك باسمهم المؤامرات وغيره مما نراه أحيانا مجعدا فى التمثيليات المرئية على الشاشة الصغيرة كما فى حالة شاعر مثل المتنبى أو غيره من شخصيات تاريخية نسجت حولها روايات تستند على الوقائع التاريخية.

٨ - هل تعتبر الرواية جزءاً من التاريخ؟

- هى فى الحقيقة ليست جزءاً من التاريخ ولا يمكن الاعتماد عليها كمرجع لأحداث تاريخية ولكنها بالتأكيد يمكن أن تعطى صورة وتصوراً وتنقل إحساساً عن المرحلة التاريخية التى تصورها وقد رأينا فى أفلام وقصص عن الحروب التى وقعت فى الماضى ما يقدم لنا كمشاهدين فكرة أكثر عمقا واتساعا وشمولاً من كل ما يمكن أن تقدمه كتب التاريخ عن بشاعات تلك الحروب.

٨ - هناك من النقاد من ينكر وجود ما يسمى بالرواية التاريخية ما رأيك ؟

- مهما كنا صادقين في وصف الرواية بأنها رواية تاريخية، فهي ليس تاريخاً، لأن من شأن أن يكتب التاريخ الحقيقي، فليكتب كتاباً في التاريخ لا رواية تاريخية، لأن الرواية التاريخية، تكتب في حالتين الحالة الأولى التي عرفناها في أدبنا العربي عند جورجى زيدان، أو عند المرحلة الفرعونية من روايات نجيب محفوظ، هي تقديم التاريخ العربي الإسلامى في الحالة الأولى، أو المصري الفرعونى في الحالة الثانية للتوعية بالتاريخ ونقل أمجاد الماضى إلى أبناء العصر، وهو ما فعله وولتر سكوت بتاريخ وطنه اسكتلندا تعريفاً وتقريباً وإيقاظاً للحن الوطنى لدى أبناء شعبه وتعميق الوعى بتاريخهم، أما التاريخ في مسرحيات شكسبير أو روايات توماسوى مثل الحرب والسلام، فهو ليس لنقل التاريخ وتعريف القراء بأبعاد أهلهم، وإنما هو لتقديم إطار مكافئ وزمانى، مستقى من التاريخ، لتقديم مسرح يعرض فوقه الانفعالات والعواطف البشرية في تشابكها وتصارعها وأنواع العلاقات في ضعفها وقوتها وجمالها وبشاعتها وخيرها وشرها التى تنشأ بين البشر، فهي روايات لا تهدف إلى نقل التاريخ أو التعريف به، وإنما لإلقاء الأضواء على سلوكيات البشر وسير أغوارهم.

٩ - وماذا عن روايتك المحمية الأخيرة خرائط الروح ؟

- خرائط الروح تقع في هذه المنطقة التى أشرت إليها أثناء ضربي للملأ المأخوذ من الحرب والسلام، فرغم أنها تنكث على الأحداث التاريخية في بعض أجزائها وتحدث في كثير من صفحاتها عن ظروف الحرب والسلام، فإنه لا يمكن إطلاقاً اعتبارها رواية تاريخية، ولا تدعى لنصها تقديم أية مرجعية تاريخية، وإنما هي رواية تسمى بقوة أن تكون تعبيراً عن العنوان الذى تحمل " خرائط الروح " بأمل أن تتجح في تقديم صورة عن هذه

فهي علاقة قوية وموجودة منذ أقدم العصور، وبعيداً عن المفهوم الحديث للرواية كما استقرت عليه الأسس التى بنيت عليها بشكلها الأدبى، فإن تاريخ الرواية السابق لاستقرار شكلها الفننى كان يخلط كثيراً بين الرواية والتاريخ، ويعتبر المنظرون لمثل هذا الأدب أن فن السرد في شكله الضغوى وقبل بدء التدوين والكتابة كان قائماً على ذلك الإنسان، الذى خاض أحداثاً ورأى وقائع، وجاء يروى لصاحبه أو لأهله، وهو يجلس حول النار، بلفة مشوقة غرائب ما سمع وشاهد وحدث له، فهو حكى وتاريخ وتشويق، كل ما ما أضافه الأدب لمثل هذا الحديث الطوى حول النار، أن جعل له قوالب، لياتى كتاب من ذوى البراعة فى الحكى، يحاكون وقائع الحياة بأحداث يختارونها لها مصداقية تلك الأحداث، ويتصورون شخصيات يروونها مثل ذلك الراوى الجالس حول النار، إلا أن الجالسين معه يعددهم المحدود تحولوا إلى هؤلاء الملايين الذين يقرءون القصص ويفعلون بها كأنها أحداث وقعت في الحياة.

٧ - ما الحدود التى يجب على الروائى ألا يتخطاها عند استلهاها للتاريخ ؟

... يستطيع أن يختار ما يشاء من الشخصيات ويضع على الأفواه ما يشاء من جمل الحوار ويمكنه السرد والوصف لنقل البيئات والعمل التى تصورها الرواية دون اجترار على تلك الأجواء والمناخات والعوامل والشخصيات بما يزيّف حقيقتها التاريخية، أو يضيف للواقع والأحداث وقائع وأحداث مغايرة لما حصل في الواقع أو ما يمثل اختلافاً عنه، فهو من واجبه الالتزام بالوقائع كما حدث فالتنبي جاء إلى مصر ملياً دعوة كافور وغادرها متخفياً وهو يهجر كافور، فأنت لا تستطيع أن تجعل المتنبي يبقى في مصر ولا يقادرها غاضباً من مضيقه، ولا تستطيع أن تجعل كافور يقبض عليه قبل المغادرة ذاهباً إلى الكوفة أو غيرها من المحطات التى ذهب إليها بعد أن غادر مصر، لكى تدفن كافور بقتل المتنبي مثلاً.

حيث ظهر وجهها الكوزموبوليتي، الذي يقوم على وجود جاليات أجنبية من كل الأجناس والأعراق والثقافات والتقاليد والأذواق، تتعاضد إلى جانب أهل البلد، وتترسب أو تتجاور فيها الطبقات الحضارية والتاريخية.

وهذا المزج عند الفقيه بين المهارة الروائية الدرامية، والمعلومات التاريخية التي تتجلى في معاينة ما يدور على أرض المعارك الحربية، في صحراء ليبيا وفي الحشنة وعلى الحدود. وما يحاك في داخل القنصليات وبيوت الولاة والحكام الأجانب من دسائس. إنما تخدم أفكاراً عدة تنضج بها الرواية، أهمها أن مصير الإنسان، كما هو مصير الأمم تصبغته الحروب. فالحرب هي سنة من سنن التحول في الدول والمجتمعات. ورحاها هي اختبار للقوة والإرادة وإقباط الذات. ■

الروح، والوصول إلى بعض أسرارها، والخصوص عميقاً في مجاهل النفس البشرية الخافتة كأعماق البحار بأنواع لا حصر لها من الصراعات. وأختم هذه الورقة بمقطع من مقالة نقدية عن الرواية نشرتها صحيفة الحياة اللندنية بقلم الناقد الأدبي الأستاذ أحمد زين الدين، وكانت أول مقالة بشرت القراء بصدور هذا العمل الروائي الملمحى، يقول المقطع الذي يتحدث عن التاريخ الليبي كما رآه الكاتب في هذه الرواية :

في «خراطيم الروح» ينفذ أحمد إبراهيم الفقيه غبار الإهمال والتميان عن تاريخ ليبيا، ويقدم في هذه الرواية الملمحية مردأً تترأخ فيه روح المؤرخ وروح الفنان، لينسج لنا تاريخاً إنسانياً وجدانياً حياً، في زمن الاحتكاك بين الحضارات والقوى والمصالح والأفكار، وهو احتكاك حول طرابلس آنذاك، إلى مختبر عظيم للتيارات والمفاهيم كافة.

الإضافة إلى الفن

محمد جبريل

إذا كنت قد ألزمت نفسي - ذات صباح غرزي في مطالع الاستديات - أن أقرأ كل ما تصادفه يداي من أعمال إبداعية - روايات وقصص قصيرة على وجه الخصوص - فإن النتيجة التي أعانيها الآن هي أن الجدي في الإبداع الروائي والقصصي - هذا ما يشغلني - وفي فنيات الإبداع تحديداً، مطلب في غاية الصعوبة، ويحتاج إلى موهبة من حقلها أن تنتسب إلى العبقريات - العادة في الندوات الأدبية أن يجامل آخر المتحدثين من سبقوه، فيشير - بتواضع غير حليلى - إلى أنه لم يعد لديه ما يضيفه، وإن قرر - بينه وبين نفسه - أن يلف بصا موسى لتبتلع أفاعيل الصحرة - ولأنى لا أملك ما يهين الثقة في تقديم «الإضافة»، فإننى أكتفى بالغيرة الفنية - هل هذا هو التعبير الأنسب؟ - وأن أقرأ تلك الإضافات الجميلة في فنية القصة القصيرة والرواية .

وشعلط، فهم يأملون أن ينتهوا من تلك التجارب إلى استكشاف سراء السبيل . وكانت قراءتى للنويهي مساوية من حيث الثغاني إلى ضرورة أن يضيف المبدع جديداً، لما قرأته لحمد مندور عن ضرورة أن تكون للمبدع فلسفة حياة . الإبداع هو إضافة شيء جديد إلى الوجود . لكن لا بروبيرير يذهب إلى القول: «كل شيء قد قيل . وقد أتينا بدفوات الأوان، منذ ما يزيد على مائة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون . أما العادات، فقد انتزع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط منقطع المانع على إثر ما جمعه الأقدمون» . ويقول الكاتب الأيرلندي أوفلارتي: «إن أشد ما يؤلم الكاتب هو معرفته أن كل ما يقدمه

لا تعنى الإلغاء، وإلا لأنفينا أعمالاً روائية وقصصية مهمة في تاريخ أدبنا المعاصر، في ضوء أعمال نجيب محفوظ على سبيل المثال . الإضافة التي أقصدها، هي التي يحاول التجريب تقديمها . لا إضافة بدون تجريب، أو أن التجريب المتفوق يقدم إضافة . لا يوجد مبدع حقيقي لم يحاول أن يقدم إبداعاً غير مسبوق في مقولته وقيته . قرأت لحمد النويهي في أواخر الخمسينيات أن الأدب لا يمكن أن يكون عظيماً إلا إذا ابتكر شكلاً فنياً جديداً، وشق طريقاً غير معروف ولا مألوف . وأضاف النويهي أنه مستعد لأن يصاحم أدباءنا على كل ما يرتكبون في سعيهم نحو تحقيق هذه الصورة اللامعة من خطأ

إعادة تصنيع لشيء قديم». ويضيف إرنستو ساماتو: «ليس ثمة تقدم في الفن، بل تغير ومحطات وصول جديدة فقط». فهل كل الكتاب الذين ماتوا، والذين يعيشون، ومن سيولدون في الدنيا - والتعبير لإرنستي أندرسن إمبرت - مجرد أناس يقومون بال تكرار والتقليد وإعادة السبك والانتحال، ووجود صلات ضعيفة، أو قوية، بين النصوص؟

الكثير من الإبداعات الروائية والقصصية لا يضيف شيئاً إلى القصة والرواية. إنه مقيد بسيطرة العادي. إن التقاط مقطع الحصاد أن يضيف إلى الفن، ولا إلى الفنان، والتعبير عن الخصوصية هم كل الأدباء - أو هذا ما أفكره - بصرف النظر عن انتماءاتهم السنية، أو الفنية. ليس بأمل أن يجدوا قارئاً لم يقرأ الأعمال السابقة عليهم - والقول لأندريه جيد - وإنما بأمل أن يجد القارئ تميزاً وإضافة عما كتبه أدباء الأجيال السابقة..

مشكلة المبدعين - في زمننا الحالي - هي ما عبر عنه موباسان - منذ عشرات الأعوام - في قوله: «من يكتب اليوم لابد أن يكون مجنوناً أو مجسوراً أو قحاً أو غيباً». فبعد كل هؤلاء الأساتذة العبقرة، ماذا تبقى لنا أن نفعل؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل؟.. من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة، لا يوجد مثلاً في كتاب ما»..

وحين كنا نحقق بطريقة تيار الشعور - كما جاءت على استحواي في ثلاثية نجيب محفوظ (أواسط الخمسينيات)، أو بصورة واضحة في الطريق واللص والكلاب (أوائل الستينيات) فقد كان رأي «أولسوب» أن أحداً من الكتاب الإنجليز المعاصرين لن يجرؤ على استخدام تكنيك الشعور حتى لا يتهم باتباع أسلوب حقيق عفى عليه الدهر.

المقولة الشهيرة تؤكد أن الأفكار ملقاة على الأرض. لكن فلوبر ينصح كتاب الأجيال التالية بالألا يكتبوا شيئاً دون أن يشعروا بما لم يشعر به، أو عبر عنه، كتاب آخرون. الجديد اكتشاف وإضافة وارتداد مناطق لم يسبق ارتيادها (أذكر ك بمقولة

قد قيل من قبل». أصعب الأمور - أو أقصاها - أن تبدع عملاً يتصور أنه غير مسبوق، ثم يبين توارد الخواطر - هذا هو التعبير الذي تفضله النصيحة المشفقة - عن الأعمال التي تلقى على عمك - غير المسبوق - ظل التأثير. وقد بدأ اهتمام جابريل جارفيا ماركيز بفن القصة حين قرأ قصة «المسخ» لكافكا. قرأ في أولها هذه الجملة «عندما صبحا جريجور سامسا ذات صباح، بعد أحلام مقلقة، وجد نفسه قد تحول إلى خنفساء». وأغلق جارفيا الكتاب فزعاً، وهو يهمس لنفسه: هل يمكن أن يحدث هذا؟. وكتب - في اليوم التالي - أول قصة له. وللكاتب الأمريكي اللاتيني ألفريدو كاردينا بنيا قصة بعنوان «آثار النمل على الرمل»، يستدر لقرائه - بداية - عن إخفاقه في العثور على قصة جديدة لم يسبق أن قرأ مثلها، وعلى حد تعبيره فإن ألف ليلة وليلة مخزن لأكبر عدد من القصص الإنسانية. لقد أصبح هذا الكتاب نيماً ثرياً متعدد الروايات للعديد من القصص والحكايات التي تروى في كل أنحاء العالم، وجعل الكثير من الكتابات التالية لصدوره مجرد تقليد، أو نقل غير مدبج. وتنتقل الراوي/ الكاتب بين العديد من موضوعات الأحلام والحب، وحكايات الجنائز والعفاريات، وقصص الفزع والأشباح والأرواح الشريرة. ثم توصل - أخيراً - إلى قصة وجد فيها تفرذاً عن كل ما سبق تأليفه من قصص: «كان ذات مرة». وقرأ القصة على متلقين كثر في أنحاء العالم، ثم أسلم عينيه لإغماضة، الموت، وهو ييشم في هناءة! ثمة مقولة: «هناك من يظن أنه ابتكر قصة» لكن هناك من اخترعها قبله». وعلى حد تعبير إرسون. فإن الأعمال - حتى الأصلية - ليست أصيلة، بمعنى أن الأصالة لاحقة لأعمال سابقة. ويقول نورثروب فراي: «إن الشعر لا يمكن صنعه إلا من قصائد أخرى، والروايات لا يمكن صنعها إلا من روايات أخرى، والأدب بشكل نفسه، ولا يشكل شيئاً خارجاً عنه، وكل شيء جديد في الأدب هو

بين الشخصيات التي تزيد عن ٤٥٠ شخصاً. والأملّة كثيرة.

ظلّ الإبداع السردى العربى يمثّل التجربة الغربية وفق مفهوم الحكمة، وفى ضوء متغيرات الواقع العربى. ثم لم تعد الرواية - ولا القصة القصيرة - تشترط ملاحظة أ. م. فورستر أن تكون عبارة عن قصص حوادث حسب ترتيبها الزمنى، الغداء بعد الإفطار، والأحد بعد السبت، والموت بعد الحياة، والتحلل بعد الموت، إلخ. القصة الحديثة - هذا هو التعبير الذى يحضرنى - تهمل السرد المتتالى للأحداث، الأحداث المتصلة، وإن اتصلت الفجوات والفقرات، وتلاصقت - لتصنع اكتمالاً فنياً من خلال حكمة واعية، شمة تداخل فى الأزمنة والأمكنة، وفى الأنواع الأدبية، وفى الأنواع الفنية بعامّة. إن كل ما يخدم القصة تفيد منه الرواية. ليس شمة ما لا تقبله الرواية. إنها تجاوزت حدود الزمان والمكان، وتكلمت مع الأجناس الأدبية - والفنية - الأخرى. شمة الكولاج، والمنولوج الداخلى، وإدخال عناصر من الميرة الذاتية، واستخدام الأقواس، وعلامات الترقيم، واستخدام أنماط مختلفة، وأنماط مختلفة من الخطوط، إلخ.

وبالنسبة لى، فإن الفن - كما يقول نورثروب فراى - يبدأ حالماً تنقلب «أنأ لا أحب هذا» إلى «أحب هذا» ليست هذه الطريقة التى أتخيل بها». ودون تطلع إلى محاولة تجاوز الأستاذية التى أدبى بها للعثرات من كتبوها بالمرية وبلغات أخرى، فليس شمة البدع الذى أتوق إلى تحطيمه، تخلصاً من مآزق تأثيره فى فهمى للإبداع، وفى إبداعه نفسه، وذلك لمسبب بسيط هو أنى قد أفلحت - من زمن بعيد - فى التخلص من كل التأثيرات. أنا أكتب ما يعبر عن رؤيتى، وذاتيتى الخاصة، فى الفنية واللغة والسرد والحرار إلخ. لذلك، فقد أدبت صلاة الجنّازة على مجموعتى القصصية تلك اللحظة عقب صدورها مباشرة. تبينت - فى معظم قصصها -

الفنان التشكلى الفرضى ميزان: «إننى أريد أن أرسّم، وكأن رسماً واحداً لم يتم بهذه المهمة من قبلى». ولعلّى أعبر كل عمل أبداً فى كتابته تجربة أولى. قد يشابه - فى فنيته - أعضالاً لى سابقة، وقد يختلف مع ما سبق أن كتبت..

الحكمة تعنى الخطة التى تكتب فى ضوئها العمل الفنى. وأوافق على أن الحكى هو أساس الرواية، لكن الحكى المتتابع، المتسلسل، لم يعد شرطاً صارماً للعمل الإبداعى. وكما يقول أ. م. فورستر فإن القصة هى حكى لأحداث مرتبة حسب تتابعها الزمنى، بينما الحكمة تنظم الأحداث تبعاً لإدراك ما بينها من أسباب وعال. شمة المحارلات التجريبية التى تحاول كسر قواعد الرواية الواقعية، والتحرر من تقاليدها شبه الثابتة، وتقيد من لغة الشعر، ومن الإيقاعات الجمالية، وتترك النص الروائى مفتوحاً..

إن عوليس تستغرق ثمانى عشرة ساعة من الحياة اليومية، وإن احتلت مئات الصفحات. ورواية جابريل جارتيا ماركيز خريف البهريريك تتكون من ستة فصول، بلا أرقام أو عناوين تبدأ بها. إنما مساحة بيضاء صغيرة تفصل بين كل فصل والفصل الذى يليه. وتتواصل السطور دون أن يعرضها فواصل إلا القليل من النقط. وكانت تلك - فيما أقدّر - بداية تقنية أسلوبية فى الأدب العالمى كله. وفى رواية المسيح ضد أريزونا لكميلو خوسيه ثيلا يعتمد الفنان تقنية الرواية الدائرية، إلى جانب تشابك التقنيات الروائية الحديثة بصورة لافتة، فأحداثها تستغرق ٢٣٨ صفحة، يبدأ فيها الراوى الحكى، ثم يتوقف فى منتصفها عن السرد، ويحل مكانه شخص آخر يكمل الحكاية. وتكتشف أن الرايين هما شخص واحد، غير اسمه ولقبه وبعض حياته. الرواية سرد متصل، لا يتوقف. تخفى الفصول وعلامات الترقيم - عدا الفاصلة - وتخفى النقاط إلا نقطة النهاية. إن البطل بالمضى المتواتر يغيب عن هذه الرواية. ليس شمة بطل محدد

أخرى، ثم يروي شخص ثالث من زاوية مغايرة، وهكذا حتى تكتمل الصورة في النهاية. إذا كان ذلك كذلك، فإن الأحداث في رباعية بحرى تتوالى كما يرويها الراوى العليم، وهو الكاتب نفسه، فيما عدا المونولوج الداخلي، والتداعي، والاسترجاع، والفلش باك، والتقطيع السينمائي، وتداخل الأزمنة، وعناصر اللون والضوء والموسيقا، وغيرها من التقنيات التي ربما يفرضها العمل. لكن اللوحات المنفصلة، المتصلة، التي تتشكل منها رباعية بحرى لا تتجاوز الرواية الواحدة، رواية الراوى العليم لا رواية الأصوات المتعددة.

والراوى - في الحكى الذى كتبت به روايتي النظر إلى أسفل - لا يتجه إلى القارئ وحده، لكنه قد يتجه إلى متلق آخر في داخل العمل، متلق مشارك، أو غير مشارك، في الحديث القصصى، لا يراه القارئ وإن تخيله. يتجه إليه الراوى بما يقول، فهو قارئ مفترض، متلق اخترعه الكاتب وتصوره القارئ. المتلقى الحقيقي للعمل، وإن اختلف عنه المتلقى داخل العمل في أنه جزء من العمل بالمشاركة، أو أنه يتحدد في إطار السلبية، لا يسهم في تجسيد الحدث القصصى ولا نموه.

ملاحمه ضائعة أو باهتة؛ لأنه غير موجود بالفعل داخل العمل. ولعل أشير إلى روايتي النظر إلى أسفل فلا أحد على مستوى النقد المتخصص، أو القراءة العادية تعرف إلى ذلك المتلقى: هل هو صديق لشاكر المغربي؟ هل هو وكيل النيابة؟ هل هو محقق الشرطة؟ هل هو شاكر المغربي نفسه؟ صعب القول بتعريف محدد، لأن المتلقى الذى تتجه إليه الرواية - في داخلها - غير مشارك، فهو غير موجود فعلاً، وتقريباً من ثم ملاحمه الجسمي والنصفي.

المادة أن يبدأ الراوى في سرد الحكاية، بعد أن يصل إلى النهاية السعيدة، أو على الأقل: النهاية التى ينجو فيها بحياته. لا مشكلات تمنعه من أن يسترخى، ويبدا الحكى. من يبدأ في رواية ما حدث، فهو لا بد أن يكون قد وصل إلى نهاية ذلك

أجنة غير مكتملة، أو أنها نواة لتجارب لاحقة، لقصص قصيرة تالية. فهى - بلغة الفن التشكيلي - أقرب إلى الإسكتشات التى تعد إلهاماً، أو مقدمة، للأعمال المكتملة.

روايتي إمام آخر الزمان تقوم على التكرار، لكن تعدد الحالات التى يقدمها هذا التكرار تجعله - فى تصوري - مملوياً. فإمام الفصل الثانى يختلف - فى أفكاره وما يدعو إليه وممارسته - عن الأئمة فى الفصول التالية. وحين يقتل الناس من بدا كأنه الإمام الحقيقي، فلأن القارئ كان يتابع توالى الأئمة بكل ما صبروا عنه من تناقضات.

ولرواية بوح الأسرار - المتعددة الأصوات - أنصارها من النقاد المعاصرين مثل رولان بارت وباختين وغيرها. ثمة العديد من النقاد - كما يقول رمان سلدن - يرون أن الرواية المتعددة الأصوات أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من النصوص الأحادية المعنى (الونولوج). فى قصة الأئمة كورا لحويليو كرتا ثار تعدد الأصوات داخل القصة، لكن التعدد يتداخل، ولا تفصله تقفية ما، فهو يختلف.

مثلاً - عن ميرامار محفوظ، ورباعية داريل، ورجل قضى غانم الذى قد ظله، وحتى عن بوح الأسرار. ليس ثمة توقف عند نهاية فترة لأحد الأصوات، ليقدم الفنان بالتالى صوتاً آخر يروى الحدث من وجهة نظر مغايرة، وإنما الأحداث تختلط وتتشابك وتستمر إلى نقطة النهاية، من خلال تعدد متداخل للأصوات، لا تفصله تقطع ولا فواصلات، ولا أدوات وصل من أى نوع. ولعل السؤال الذى يلقه القارئ على نفسه: من يقول الصدق بين الشخصيات المتكلمة، ومن يقول الكذب؟

ظننى أن الإجابة يملكها القارئ وحده. هو الذى سيتأمل الروايات المتباينة، وتحرى أقربها إلى الصدق وأبعدها عنه.

وإذا كان تعدد الأصوات يعنى رواية الحدث على لسان إحدى شخصيات الرواية، ثم يروى للحدث نفسه من زاوية أخرى، على لسان شخصية

فى روايتى زهرة الصباح - كانت تحاول إلغاء الموت، أو تأجيله. تواصل الحوادث وتشابكها، يعنى استمرارية الأمل فى الحياة. وكان إلغاء الهدف من حفظ زهرة الصباح لعشرات الملاحم والحكايات والحوادث والسير والقضايا والتوارد، إلى آخر ما أعاده عليها أبوها عبدالنبي المتبولى. كان الهدف تحقيق ما هو أشبه بمباق التابع الذى تلتقط فيه التالية العصا من التى سبقها. كان ذهاب شهر زاد إلى الموت - لو أن ذلك قد حدث - هو نهاية المسافة التى قطعتها فى السابق، فحاول زهرة الصباح أن تعدو مسافة أخرى، تهب أنفها المحدود ما تحفظه من حوادث وحكايات. .

لقد تداخلت الحدود بين كتابة السيرة الذاتية وكتابة الرواية. اتسع المجال السردى للربحية فى البحر، وربة القصص، ومزج الواقعى بالخالى، والحقيقى بالمجازى، والتعبير عن الذات بعامية من خلال تقنيات مستحدثة. والحق أنى لم أحاول الإفادة من الحرية التى ربما تتيحها لى السيرة الذاتية/

الرواية، لما كتبت روايتى مد الموح. لقد حرصت على أن أسجل ما حدث، ما رأيته بالفعل، ما اسمعت إليه بالفعل، ما عشته بالفعل. لم أضف، ولم أ حذف، ولا حتى لضرورة فنية أو أخلاقية. وحين أراد سارتر أن يقول الحقيقة - على حد تعبيره - فإنه تعدم أن يقولها فى عمل تخيلى. وهو ما أتق أنى لم أفعله. لقد قلت الحقيقة دون حذف أو إضافة، دون نقصان أو زيادة. الحقيقة كما استقرت فى الذاكرة. مد الموح - فى تقديرى -

رواية يوح بأكثر من أن تكون رواية سيرة ذاتية. أنا - الكاتب/ الراوى - أحيافى الحاضر، وأسترجع ومضات من مساحات الماضى. وفى روايتى اعترافات سيد القرية تأمل القول إن شخصية أنفان هى محصلة الشخصيات التى يحل بها إنتاجه. إن راوى رواية مخفياً فى اعترافات سيد القرية من اختراع خيالى، لا أنصوّر أنه يوجد فى داخلى شيء منه. وفى روايتى زمان الوصل تناوب صوت الراوى فى المضارع مع صوت الكاتب فى الماضى. هما

الحدث. أنا لا أستطيع أن أصارع الأمواج - على سبيل المثال - وأروى - فى الوقت نفسه - ظروف ذلك الصراع، ولا كيف يحدث ما يحدث. لكن شاكر المغربي بدأ يروى بعد أن قتل نادية حمدي، وواجه مصيراً قاسياً. وهو قد واجه النهاية دون أن يتخلى عن تقديره لذلك الفعل المجرى - كما يصف جورجى جانشيف «الفتشية» - والخضوع له. وفى مقالة متميزة وممتازة عن الهرمنوطيقا ومعضلة تفسير النص، طرح نصر حامد أبو زيد عدة أمثلة هى: ما العلاقة بين المؤلف والنص؟ وهل يعد النص الأدبى مساوياً حقيقياً قصد المؤلف العقلى؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من التنازل إلى العالم العقلى للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع؟ وإذا أكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص، فهل هما أمران متميزان منفصلان تماماً؟ أم أن لمة علاقة؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف تقيسها؟ إلخ. . (فصول - إبريل ١٩٨١).

روايتى الصهبة - فى روايتى النقدية - أقرب إلى رواية تكوين الشخصية التى يواجه المرء فيها ظروفاً غير مواتية. سواء على المستوى الأمري أو الاجتماعى، ويقع ضحية انقسام بين الحلم والواقع، لكنه ما يلبث أن يتخلى عن ذلك برغص مجتمعه من ناحية، ومحاولة تحقيق طموحاته الشخصية من ناحية ثانية. أتت فى الصهبة لا تدرى أين يبدأ الواقع، وأين ينتهى الخيال؟ أين الحقيقة، وأين الحلم؟. حتى منصور سطوحى نفسه، لم يدرك ما الذى جرى فى الحلم، وما الذى جرى فى الواقع. اختللت الروى، وتشابكت، وامتزج الحلم بالواقع. ولعلنى أستطيع أن أسف الشاطئ الآخر فى إطار مصطلح «الرومانسية الحديثة»، فهى جديدة وليست تقليدية، وتستند إلى فترة مهمة من تاريخنا الحديث. وإذا كانت ألف ليلة وليلة تنتمى إلى القصة الإطارية، أى القصة الواحدة التى تتفرع منها قصة ثانية، وتتفرع من القصة الثانية قصة ثالثة، وهكذا. فإن حوادث شهر زاد -

إن كل ما يخدم القصد تفيد منه الرواية. ليس ثمة ما لا تقبله الرواية. إنها تجاوز حدود الزمان والمكان، وتتماهى مع الأجناس الأدبية الأخرى.

أصارك أنه لو أن أعمالى التى تلى البدايات جاءت مشابهة، أو استمراراً على نحو ما، لأعمال الأجيال السابقة، فقد كان ينبغي أن أتوقف، لأنى لن أضيف، ولا أقدم المغاير، أو الصوت الخاص، بصورة مؤكدة. ألق مع جابر عصفورى رأيه بأن الرواية الحقيقية هى التى تضع أداة التفى «لا» فى مواجهة الروايات السابقة عليها، بادئة من نقطة مغايرة، باحثة عما تنفرد به فى إضافتها الكيفية لا الكمية (زمن الرواية - ٦٥).

إن الأصالة هى أن يخوض الفنان مغامرة الخروج عن السائد والمألوف، واستكشاف الآخر وما بداخل النفس، وامتلاك ما لديه. إنه يوظف السيرة الذاتية والسيرة الخيرية والتاريخ والشعر والدراما والخطابة والأسطورة والخرافة والمحنة والسيرة والطرفة والمثل والرسالة والحكاية والرحلة والحلم وغيرها.

الأصالة هى القدرة على الانسجام مع عناصر الجدة وتحمل تبعاتها. أذكر قول خوليو كورتاز «إن الطبيعة الحقيقية للأشياء لا تكمن فى قوانينها، وإنما فى الشذوذ عنها». وفى تقدير آلان روب جرييه «أن امتلاك كاتب شاب اليوم، لأنه يكتب مثل ستندال، ينطوى على غش مزدوج. فمن ناحية إن هذه العبارة لا تنطوى على شيء يثير الإعجاب ومن ناحية أخرى، إنها مستحيلة تماماً. فلكتابته مثل ستندال يجب - أولاً - أن يعيش المرء فى سنة

١٨٣٠. فالكاتب الذى ينبج فى إخراج صورة مقيدة بارعة، إلى حد أن تكون صفحاته صالحة لأن يوقعها ستندال فى ذلك الزمن... مثل هذا الكاتب إن تكون له اليوم نفس القيمة التى كانت له، لو أنه كتب هذه الصفحات نفسها فى عصر شارل العاشر، أو قبل ستندال بمائة وثمانين سنة تقريباً. لقد اطمأن الكثير من الروائيين - والدارسين أيضاً -

صوتان: صوت الراوى، والصوت العلم بكل شيء. الراوى يحكى ما يعرفه، لا يجاوز ما حدث له شخصياً، ومن خلال وجهة نظر قد تكون صحيحة، وقد تكون كاذبة. أما صوت الكاتب فهو يحاول أن يقدم كل وجهات النظر. وأقصد - من حيث الشكل - من عمودية الخطوط وميلها، فالخطوط العمودية تنقل رواية الراوى عن المضارع، والخطوط المائلة تنقل رواية الكاتب عن الماضي.

ألف ليلة وليلة تنتمى إلى القصة الإطارية، أى القصة الواحدة التى تتفرع منها قصة ثانية، وتتفرع من القصة الثانية قصة ثالثة، وهكذا. وفى روايتى زهرة الصباح كانت حوادث شهرزاد تحاول إلغاء الموت، أو تأجيله. توصل الحوادث وتشابكها، يعنى استمرارية الأمل فى الحياة. وكان الهدف من حفظ زهرة الصباح لعشرات الملاحم والحكايات والحوادث والسير والقضايا والثرادر، إلى آخر ما أعاده عليها أبوها عبدالنبي المتولى. كان الهدف تحقيق ما هو أشبه بسباق التتابع الذى تنقطع فيه التالية الصفا من التى سبقها. كان ذهاب شهرزاد إلى الموت - لو أن ذلك قد حدث - هو نهاية المسافة التى قطعها فى السباق، لتحاول زهرة الصباح أن تعدو مسافة أخرى، تهب ألقها المحدود ما حفظته من حوادث وحكايات..

إن قيمة القصة فى الحكمة، فى فنية القص بأكثر من قيمة القص. الحكمة تعنى الخطة التى تكتب فى ضوئها العمل الفنى. أوافق على أن الحكى هو أساس الرواية، لكن الحكى المتتابع، المتصل، لم يعد شرطاً صارماً للعملية السردية، فضلاً عن الحكمة التى تصنع فنية العمل الإبداعى. لم تعد الرواية - ولا القصة القصيرة - تشترط ملاحظة ا. م. فورستر أن تكون عبارة عن قصص حوادث حسب ترتيبها الزمني، الغداء بعد الإفطار، والأحد بعد السبت، والموت بعد الحياة، والقتال بعد الموت، إلخ. ثمة تداخل فى الأزمنة والأمكنة، وفى الأنواع الأدبية، وفى الأنواع الفنية بعامة.

ذات يوم - أن زمن الرواية قد انتهى، لكن المبدعين المتميزين: ماركيز ويوسا ومحفوظ وكونديرا وغيرهم، أعادوها إلى موضعها وتميزها، أو على حد تعبير أنطونيو مونيث مولينا - بدايتها الأسطورية (ت. طلعت شاهين). ولطى أذكرك بقول أندريه جيد إن ما كان في استطاعة غيرك أن تفعله، فلا تفعله. وما كان في استطاعة غيرك أن يقوله، فلا تقله. وما كان في استطاعة غيرك أن

يكتبه، فلا تكتبه، وإنما تملق في ذاتك بذلك العنصر الفريد الذي لا يتوفر لدى أحد غيرك، وأخلق من نفسك - بصير وأناة، ويتعجل ولهفة - ذلك الموجود الوحيد الذي هبأت لأحد غيرك أن يقوم بديلاً فيه».

المرتقى صمبب كما ترى. ■

شهادة بقلم

أمين ريان

كان مسط راسي في المنطقة التي تبدأ من بولاق حتى ساحل الفلال (بروض الفرج) ويتوسطها الـ الذي يطلق عليه (بولاق)، أو حيّ عنابر السكة الحديد، وكانت هذه المنطقة على التل تبدأ من «أبو الملا» وتقابل حيّ الزمالك على الضفة الغربية للنهر. ولكن لم تُحدد تجريبي الفنية إلا على الضفة القريبة بحيّ الزمالك، فقد اقتصرت محاولات الأمر على نسخ بعض الفقرات التي مست مشاعري أو رسم بعض المراكب الشراعية على صفحة زرقاء وهو المرعى الذي كان يجذب خيال المقيمين في حواري روض الفرج في مطلع القرن العشرين.

وانكاساتها في الجرائد ومسارح روض الفرج الرقيقة، مما جعل مشاهداتي اليومية تنتقل بر عنف المظاهرات في حيّ العنابر (وهم عمال اسكة الحديد) للمطالبة بجلاء الإنجليز وبين وحشية الفارات التي تشنها عصابات الصعيد، التي تهجم عشش ومسارح روض الفرج ليلاً بحثاً عن قنبايتها الهاريات للعمل (كومباريس) في ملاهي روض الفرج، وكثيراً ما كان يستيقظ الجيران على الصراخ والويل الذي ينشأ عن هذه المأساة الدامية، وكان يزعجني ما تفرضه هذه الأحداث من معطيات درامية أكثر منها معطيات تشكيلية إذ يبدو أن إلحاح المأساة الدرامية كان ملجأ على الضفة الشرقية مما جعل الضفة الغربية مركز إلهام

وتحدثت أماكن تعلّمي من مناطق العنابر وروض الفرج (حول سكني) فكانت أطلع عبر النهر إلى حيّ الزمالك وأشاهد (على البعد) قصوره وحدائقه ونشاط سكانه كأني أشاهد حلاً في عالم آخر ليس فيه أمثالنا من العائلات التي تشقى في سبيل لقمة العيش وتحلم بالجمال والرخاء، ولا ترتاح من الصراع اليومي الذي يروع المواطنين سواء في انتفاضات العمال بحيّ العنابر أو في عريضة الغواص بحانات وملاهي روض الفرج، وهي الأمور التي كانت المفزعات اليومية للضفة الشرقية وحوادث الدهماء التي تملأ صفحات الحوادث، ويتسلى بها المواطنون في الأحياء الراقية أو يتندرون بصداها

والتمسب أنني كنت في ذلك الحين من قراء روايات الجيب لا أعرف شيئاً عن أدب طه حسين، وكان يطلق على روايات الجيب (المشروع المتفرج) لصاحبه عمر عبد العزيز أمين الذي اجتاحت الصحابة الأدبية منذ بداية الثلاثينيات حتى قيام الحرب العالمية الثانية وتلفاً معي (الغارى) قارئ روايات الجيب أهداني العديد نسخة من كتاب الأيام. وأخرجني كتاب الأيام بعد ذلك إلى تسجيل فقرات في فكرة يومية عن أحداث أيامي، وهي التي التي كنت أخفيها حتى لا يصدني أو يهددني سبها أحد من أسرتي، وحدثت في العام التالي أ. أحد المبعوثين من إيطاليا إلى عمله بمدرسة الهندس لنا رسم النموذج البشري (الم -) وقررت المدرسة الاحتفال بمودته من جمه قفـ كان من المبعوث إلا أن أحرقت أعماله الفنية بحضور زملائه وتلاميذه من الحفطين. تخلصاً من غواية الشيطان ورجوعاً من ضلالة الغرب إلى الهدى!!! وانبحث في هذه المناسبة سيرة مشروع طه حسين المتغلب الذي ينادي: «بعودة العقل إلى تشكيل رؤية الناس لأنفسهم ولتاريخهم لوضع التصورات اللائقة لصياغة مصيرهم بوصفهم معاصرين». وبسبب محرفة المبعوث العائد من أوروبا وبسبب انتكاسة عقله التي فضحها ذلك الاحتفال الوثني (بحرق أعماله الفنية). انخرطت في تسجيل خواطري وتداعي أفكارى بوصفى معاصر تالفات ونكسات قد تجعلني شاهداً يرجع إلى شهادته في مستقبل الأيام. وكان اللقاء الثاني بيني وبين العديد بسبب الهرج والأصوات الصاخبة المزجة التي تصدر عن مراسم طلاب المرحلة النهائية. وهي أصوات بدائية لم يعد عليها مكان شارع «سكوت مونتكريف» بالزمالك منذ نشأته الأرستقراطية. وكان سبب صخب هو اختيار طلاب المرحلة النهائية لمقوس الزار موضوعاً لمشاريعهم التشكيلية لتخرجهم.

الفن الرأى، لكن مظاهر الوجود في هذين العالمين هي التي كوتت تكامل رؤيتي الفنية. ولقد سجلت أول تعبيراتى عن هذه الأحداث في مقكرات صغيرة بلغة الكلام الدارج واكتشف أمر هذه المفكرات مما تصيب في عقابى من الأسرة، كما سبب لى حالة من الملق تحولت من التوجس العائلى إلى التوجس العام. ولقد واكبت السنوات خلال ثلاثينيات القرن العشرين بعد ظهور إصدارات روايات الجيب التي مكنت القراء قبيل الحرب العالمية الثانية من الاطلاع مبكراً على روائع الروايات العالمية مما حفزنى إلى محاولة قراءة أصول تلك الروائع في لغتها الأصلية خلال المرحلة الثانوية. والتحققت بمدرسة الفنون بالزمالك قبل تحويلها إلى كلية (عام ١٩٤٢) واعتبرت قبولي بهذه المدرسة يتضمن مصادقتين مسعدين. المصادفة الأولى لاني شعرت أنني سأعيش على الضفة الغربية التي طالما حلمت بالحياة في ربوعها للتخلص من كابوس الضفة الشرقية، التي كانت مسرحاً للفواجع الدامية، وثاني هذه المصادفات هو أنني لابد وأن أعر على المخاطب الذي ينتظرني لأبته نجواى الحميمة ويفهم أشجائي الخفية التي لا أجد على الإفصاح عنها أو تصويرها رسماً أو كتابة في بيئة بلاق والعتابر على الضفة الشرقية. وعرفت عميد الثقافة العربية د. طه حسين في مستهل الأربعينيات من القرن الماضي. كنت في السنة الأولى بمدرسة الفنون الجميلة بالزمالك وكان عميد الأدب العربى يسكن بجوار المدرسة في فيلا صغيرة من طابقين يتزارع «سكوت مونتكريف» وحدث ذات شتاء أن ذهبت بوصفى قاهرراً أعرف المكان بصحبة شيخ من بلدياته من أهالى قرية الكيلو بالصعيد، وكان الشيخ طلياً لخدمة ملحة بوزارة الأوقاف بالقاهرة، وأكرم طه حسين بلدياته الوافد من الصعيد - لكن الرجل ضاق بى بسبب الحوار الذى دار بينى وبين طه حسين ووصف جرأتى بالرقة.

وصهين الطلاب عن زيارته إذ نسوا خلال حدة الحراك الاجتماعي - حق الجوار ولكنني انتهزت إحدى المقامبات ودعوت زملائي الواعدين لزيارته!!

ولاًوعنا (فريد شحاتة) في تحديد موعد اللقاء ولكن الحماس دفع بنا ذات يوم إلى التجمهر تحت شرفته والهتاف بحياته .

وعرفت بعد ذلك أنه أصدر أوامره (لفريد شحاتة) أن يحضر ثلاثة من الهاتفين يكون بينهم (التفسير الفلأوى) وكان ذلك لقاء لا ينسى إذ رغم انشغاله بضيوفه من أعلام الفكر في الصحافة في تلك الفترة . . إلا أنه لم يثن بوقته في الاستماع لشكوانا .

وبعد ذلك اللقاء الجائل هاجمني زملائي هجوماً ضارياً وأطلقوا على ما كان بيني وبين المعيد من حوار:

(المعمد الحيثي) وكان النحات عبد البديع (زميل القسم الحر) قد أعلن أننا انتهكنا على توقف البعثات إلى الخارج لدراسة الفن في أوروبا بينما نحن نجهل أصولنا الفنية والتراثية في صعيد مصر . مما أثار قضية البعثات الداخلية في ذلك اللقاء .

وتجاهل زملائي اهتمام المعيد بهذا الرأي الذي أعدوه تشدقاً خيالياً مني أما الكلام عن الحلال والحرام في الفن فقد اعتبروه مسألة ليس لي فيها نظر!!

أما قضية دراسة الجسم البشري (مودلنج) فقد حصبوها مسألة فقهية ليس لجاهل مثلي فيها نظر . وقد حصمها الشيخ محمد عبده بقائه الشهيرة منذ ١٩٠٨ .

وكان صداماً صال فيه الشيطان وجال في ليلة على النيل أنهت أجمل ليالي الصبا وإنكاراً لم يمر سدى على قلب محب للصحة شغوف بالفن ولغة الحوار . . . مثلي!!

ومهما كان في إنكار الزملاء من غلظة وجاهلية إلا أن ذلك الإنكار كان المعرض الذي شحن أصماقي للدفاع عن الفن وشحن إرادتي للكتابة مهما كلفني

وكانت الطقوس الفلكورية تؤدي كما يحدث في الأحياء الشعبية على الضفة الغربية للنيل بدقات الطبول والدفوف دون مراعاة لهدوء الحى الراقي (حى الأرمالك) .

وكانت الضجة لا تطاق خاصة وفيلاطه حسين كانت مقصد الشخصيات العالمية من ضيوف مصر خلال فترة الحرب العالمية الثانية .

لذلك فوجئنا بسكريير المعيد (فريد شحاتة) يهاجم حديقة المدرسة ويتوعدنا بإبلاغ السلطات لطردهنا (عبر النيل) إلى بولاق ، حيث الجالون والموسسون بوصفنا عاراً على الحى الراقي وسخر

الطلاب من فريد شحاتة ، خاصة الفنانان المرحومان (عبد الهادي الجزار وحامد ندا) ، فكرر السكريير مرتعداً مزبداً وعاد في اليوم التالي في سيارة من سيارات الشرطة مع نفر من المساكر على رأسه أحد الضباط واتحم حديقة المدرسة وقبض على من صادف من الطلاب ومن بينهم شخصي الذي ينكر الخرافة ولا صلة له بالزار ولا طفرسه .

والحق أن المعيد تدارك الموقف فغضب من حدثه إذ لم يشأ أن يقبض على الطلاب وقد توقع أن غارة الشرطة ستبس الأبرياء فتدخل بواسطة أحد الأقارب من الشباب (أظنه ابنه مؤمن طه حسين) فطلب أن نتلقى بالمعيد .

وذهب بنا المساكر إلى الفلأ فكان المعيد يقف على الدرج الرخامي وخاطبنا بقوله:

(فنانى المستقبل) ، ونسحنا بلغته (التي تألفها كل أذن تعرف لغة الضاد) - نسحنا كما ينصح الأب أبناءه وإذأبى أنبرى في هذه المناسبة فأقرظ أمانيه المستقبلية للمصريين وأهمهم في الدعاء له وكمن تذكر صوتي بسبب زيارتي السابقة علق متفكهاً: (إن كنت مندوب الأوقاف - إياه أعود لزيارته هذه المرة مندوباً عن الفنانين؟)

وأمر بصرف الشرطة مشكورين . . ثم تلطف فدعانا لزيارته إذ له علينا حق الجوار وليس بيننا وبينه إلا سياج اللباب الذي لا يكاد يفصل بيننا!!

فكان ضمن مشاريع مستقبل الثقافة في مصر .
وحافة الليل هي أولى رواياتي ، رواية واقعية عن
فئة من الشعب تقطن حي بولاق «أبو الملا» ،
وكانت هي «الموديل» الخاص بي ، وكانت أساتذتنا
يؤكدون أهمية وجود «الموديل» ككل الدراسات
تري ضرورته لأسباب خاصة بالأشعور
الإنساني ، حتى من يريد أن يرسم الحرب فهو
يحتاج إلى «الموديل» .
وقد قال النقاد عن «حافة الليل» إنها عمل انطوائى ،
ورأى أن هذا النقد هدام لو استقبل له الكاتب للنقود
عن الكتابة .
ولجأت إلى العميد وكان قد قرأ الرواية وأعجبته
فطلب منى أن أذهب إلى بيتي وأكتب العمل الثانى
فوراً .

كنت قد عانيت تجاهل النقاد ووسائل الإعلام
الرسمية فى تلك الفترة ، فأنما لم أعدم معجبين
بأصالى ومقررين لوهبتى من أبناء جيلي منهم
د. رمضان بسطاويسى الذى كانت رسالته
للكثورة عن المرئى واللامرئى عند أمين ريان .
فقد كان موقفى قبل هذه الرسالة هو الموقف الفنى
لفنانى عصر النهضة ، أتأمل مع كل المسكرات
وليس مصكراً واحداً ، كنت مثل الذى يعجب بكل
لعبة تستحق الإعجاب ، وهذا الموقف لم يكن واضحاً
لى فلسفياً ، ود. رمضان بسطاويسى أكسبني الثقة
فى نفسى وفى أصالى ، ورسالته كانت حركة انتقال
بالنسبة لى أثرت على ملكاتى وإحساسى ، وأبقت
أننى لم أحرم من الرود الذى بذلت من أجله
أقصى جهد ممكن .

وكان البقاء فى الظل لم يكن متممداً بالنسبة لى إذ
إن جزءاً من العملية الفنية يحتاج إلى الظل فعلاً
(الابتماد بقدر ما عن الضجيج) لكن المسألة بالنسبة
لى لم تكن مجرد الرغبة فى الانزلال أو الاحتكاك
إنما ، كانت هناك دائماً عوامل دخيلة تطارد الفنان
والمبدع ، وتدفعه إلى العزلة ، منها مثلاً العملية
النقدية ، فقد لاحظت أن النقد لا يواكب الإبداع ،
إنما يقوم بعملية دعائية (إذا كان الفن يقوم بفكرة

الأمر من مجهود أو نفقات .
وشعر الطلاب بالظلم أن تظل الفنون الجميلة
(مدرسة) بينما هي تستوفى شروط الكليات
الجامعية .
فما إن تولي حزب الوفد الحكم وجاء طه حسين
وزيراً حتى أعلنوا احتجاجهم على الوضع للجحف
فتظاهروا تحت شرفة جاره (الذى أصبح الوزير
الآن) وسمع طه حسين بقاء مندوبين عن
المظاهرين ، وكنت أتكلم بلسانهم هذه المرة أيضاً .
وعجبت أنه تذكر صوتى - ولقاءنا السابقة - فهو
لم ينس (التصوير الفلماوى) وتصلط على فى هذه
المناسبة بلغة خاصة أشعرتنى أنه لا يعرض عن
شقاوى ولا انحراف لسانى (العامى) .
فلما سألته النصح بعد التخرج أجابنى بأن الطريق
مهد تكلية الآداب !!

وسبرت حتى كثبت دفاعى عن وجهة نظرى
(ونظر طه حسين) فى الفن المرئى أى الرد على من
تذكروا لى فعملونى مجرداً من النظر للإجابة على
تهمة (النماء الحيثى) ألفت كتاب (حافة الليل) ثم
انخرطت بكل عزم فى إنجاز نصيحة العميد وذلك
بالتحالى بكلية الآداب .
وأرسلت كتابى إلى متابعة الرواية - ولكن لم
أعرف بفوزه بالجائزة إلا وأنا فى السجن بين
المعتقلين فى تهمة حريق القاهرة (١٩٥١)

وقامت الثورة بعد ذلك ولكن لم يفرج عن المعتقلين
فور قيامها فقد أفرج عن المعتقلين فى العام التالى .
وكان أول ما سمعت إليه بعد الإفراج هو الذهاب
إلى شارع «مسكوت متكرىف» بالزمالك فزرت
جارنا القديم (أيام كانت الفنون الجميلة مجرد
مدرسة) نعم زرت الرجل الذى لولاه ما فزت
بالجائزة ولا بابت روايتى بين أعمال الأدب
الحديث .

وفى تلك الزيارة أخبرنى العميد بتنفيذ مشروع
البعثات الداخلية ، الذى يوشك أن يخرج لى إلى
الوجود ، ولم تمض شهور بعد ذلك إلا وتحقق
مشروع البعثات الداخلية (إلى القرنه بالمسيد)

للاقتناء كيف يكون هذا الأمر معي، وأنا اعتبر الآن آخر فنان من مدرسة أمثاذاي أحمد صبرى، ولست أنا الذى أبحث عن الكلام، لأننى لو تحدثت فيه ستكون شكوى منى وأنا لا أشكر، هذه القضية تخصص ببحثها الأسرة الفنية كلها، بحث يخص الساحة كلها ولا يخصنى شخصياً..

لقد خضت قضية عامة عندما تعلق الأمر بالإبداع عموماً..

ما هو دور الفنان.. إلى أى قصد يعمل، هذه كانت قضية عامة دفعتنى للكاتب.. إنما هل أنا أحصل على مردود مادي من أفعالي أو لا أحصل، وماذا وصلتني من لجنة المقتنيات فهذا لا يخصنى أنا، ولن أستطيع الدفاع عنه، هذا يحتاج إلى ناس قلبها على الفن، وعلى ميزانية الفن، وبهمها أن تحقق مصالح الناس..

لقد رشحتني اتحاد الكتاب للحصول على جائزة الامتياز (دون أن أقدم إلى هذه الجائزة) ودون أن أتدخل للتأثير على أحد، وهذا شرف يكفيني، فأنا لا أطلب أكثر من ذلك، أما كون الجائزة متواضعة مادياً لا تكفى مصاريفي أو حتى ديني، لأننى عندما عملت مشروع «نصوص» ٩٠ خرجت منه مديوناً - فهذا الأمر لا يشغلني، لأننى لا أستطيع الحصول على تشريف أكثر من زملاء لغة الضاد هم الذين رشحتني لهذه الجائزة.. وقد قيل إنهم عندما طرحوا اسمي للتصويت رفع الجميع أيديهم مع أنني لا أمكأ أى شيء لأحد.

وهنا يتحقق المثل القائل (لا يصح إلا الصحيح)..

نعم الجائزة جاءت متأخرة، لكنى لا أشعر بأية مرارة، فجائزة زملائي هي أعلى تكريم بالنسبة لى، لذلك أسعى للحصول على جوائز.. فالجوائز يستحقها - فقط - من لا يسعى إليها. ■

التبرير أو الترويج لشيء معين داخل السياسات الاستثمارية القائمة.

فصاعتها يبدأ جهاز النقد في الترويج ويجعل الفنان حديث الحياة اليومية، ولا تلتفت إلى فحص الذى يلزم الفن الحقيقي ويتشغل عن النشاط الروحي ليأخذ حقه ولا يحصل على التقويم، الذى يستحقه، وهنا تظهر سيطرة عناصر التسلط والهيمنة على الإبداع.

مع أن الإبداع غرضه الأول هو التواصل والتقارب، وباستمرار النشاط الروحي يُعرف الإنسان عن الآخر، ويعرفه على نفسه..

وهذه العملية تتمثل عندما يسعى المرتزقة إلى التقرب من السلطة أو عندما يعمل الفنان حسب إرادتهم في التبرير والتزييف.

وعموماً فإنه أمر طبيعي للغاية أن يستدعى فنان يعمل فقط للإمتاع والموانسة.. يعمل مستقيماً من التراث، ومناصياً إلى تطويره. وبدون قصد المنتظمين وبدون قصده هو.. يحدث أن يتم استيعاده.

إذا فابتعادى عن الوسط الفني لم يكن مقصوداً، لكنه المناخ السبع عموماً الذى يقضى أو يحتم على أى عمل جاد، وقد كانت أفعالي من ذلك النوع من الأعمال الجادة.. فبمدا بدأت في الكتابة كنت أشعر أن هناك قضية ما أدفع عنها، كمن يدافع عن فن يأكل نجمه، وتزول شمسه، وإن كان المجتمع قد انصرف عن مثل هذه القضية إلى أشياء استهلاكية أو سعى إلى استغلال القرص، أو أى نشاط آخر غير تدعم الإنسان روحياً أو فكرياً، أو حتى الحرص على اتصاله بنفسه وهويته.

إن تجاهل لجنة المقتنيات لأفعالي مثال واضح على بحث دراسته، إذا كانت هناك لجنة وناس وسطاء

رحلتى مع الحكى المكتوب

حسن نور

مثل كل الفقراء فى العالم وجدت نفسى أنا الصبى النوبى الفقير الذى يسكن مع أبويه فى حجرة واحدة بحى فقير فى بولاق أبو العلا، من ثلاث حجرات فى الطابق الواحد، يشغل كل منها أسرة نوبية، جاءوا إلى القاهرة فى هجرات متتالية بعد أن نلوا ما معهم من نقود وقوت، وانسدت أمامهم مصادر الرزق، لقد أضرقت مياه خزان أسوان، الذى تمت تطيقته للمرة الثانية، الأرض الزراعية ونخل البلح والدوم ولم تعوضهم الحكومة المصرية المقابل المادى المقبول ولم تهتم بأن توجد لهم العمل البديل الذى يتعيشون من إيرادته فهجروا قراهم إلى مدن الشمال، وكل الغبراء الذين يستشعرون الدماء بين مواطنيهم وأقاربهم تجملت هذه الأسر للسكن فى أحياء بعينها. . عابدين وبولاق أبو العلا وإمبابة ومعروف ومنيرة القصر العينى.

ولوازم كل منهم فى طريقة الشرح والأسئلة والمقابلات - لم يستخدم أى من المدرسين فى هذه المدرسة المقاب البدنى - وكان ذلك فى نهاية الأربعينيات من القرن الماضى وخلال دراسى فى السنة الثانية وجدنتى أحب القراءة بصورة لافتة، حتى أنني كتبت أواخر جزءاً من مصروفي اليومى (قرش صاغ) لأشتري بما ادخرته فى نهاية الأسبوع مجلتى على بابا، وساندياد اللتين أدمنت قراءتهما، ثم وجدنتى أرسلتهما وأنشر فيهما ما كان يعنى لى من خواطر وحكم وأمثال، وكان اهتمام محوري هاتين المجلتين بالمواهب أثر كبير فى استمرارهم لتنمية مواهبهم، أذكر أن راقتنى على صفحات هاتين المجلتين الفنان الكبير محي الدين

نشأت
فى حي بولاق بين النوبيين فعمى
صندى الحسن النوبى وشببت متطيماً
بعادات أهلى وتقاليدهم وكل العناصر
التي تتكون منها ثقافتهم وتكلمت لغتهم التي راحمتها
اللغة العربية متمثلة فى اللهجة القاهرية المتداولة فى
الأحياء المصرية اختلفت إلى الكتاب فى هذا الحي
طفلاً صغيراً فتعلمت القراءة والكتابة ثم انتقلت إلى
مدرسة أخرى لتحفيظ القرآن الكريم بحى عابدين،
فكنت أنتقل يومياً بين حي بولاق وعابدين سيراً
على الأقدام، فوجدنتى أختزنى فى ذاكرتى كل
تفاصيل الطرق التي كنت أسلكها نهاباً وإياباً من
البيت إلى المدرسة والمكس، والتفاصيل الدقيقة بكل
حركات وسكنات المدرسين وقسمات وجوههم

أى شيء في الرواية.. هنا أدركت أن الكتابة مزيج من التخيل وثقافة الكاتب النوية والخبرة الحياتية والقدرة على التناول والمعالجة وأدركت أيضاً أن هناك تفاوتاً بين الكتاب في هذه القدرات بعد أن اصمتت مجالات قراءاتي وكان من حسن حظي أن مكتبات السفارات الأجنبية كانت تفتح أبوابها لهواة القراءة وكذلك مكتبة اتحاد الطلبة النوبيين التي كانت تخر بكتب الأدب المختلفة فقرأت طفولتي ومخلوقات كانت رجالاً والمصافى لكسيم جوركي والحرب والسلام لتولسوى وقرأت كل أصال أنطون تشيخوف لكنني سحرت بكتابات يوسف إدريس القصصية.. آخر الدنيا، والعيب وقاع الدنية، والنداهة، ولغة الأى آى ثم وجدت ذات مساء منساقاً إلى نادى القصة ليقابلني الكاتب الملهب الإنسان عبدالحليم عبدالله ليضمني إلى صدره وأخذني إلى قاعة الندوات ليجلسني مع كبار أعضائه وكأنني واحد منهم.. يوسف السباعي وعلى باكثير ومحمود البدوي وسعد مكاي.. وجلست بينهم منكمشاً، منطوياً على نفسي لأسألتها: ما الذي جاء بك إلى هنا وأنت لم تخط بقلمك سطرين على بعضهما.؟

و ذات يوم وجدتني أسكب بالقلم وأكتب فكرة راودتني وبعد أن انتهيت من قراءتها اخترت لها عنوان "أشرف عاهرة" وأسعدت بها إلى ريمس اتحاد الطلبة النوبيين لأعرف رأيهم فيها.. وكانت لتوجيهاته أثر كبير في مشوارى في درب الكتابة، فقد نصحتني بعدم المباشرة في التناول، والاهتمام باللغة والمعالجة ثم تولى بعد ذلك نشر كتاباتي في مجلة "الثوبة الحديثة". ولم أكن قد تعديت مرحلة الصبا، لكنني أراجأت مشروعى الأدبي حتى الانتهاء من الدراسة الجامعية لأن ظروفى الاجتماعية وظروفى المادية لاتحتملان إزجاء الوقت في القراءة والكتابة خاصة وأننى التحقت بعمل إلى جانب الدراسة، إذ لم تعد منحة الأزهر تكفى لتغطية حاجتنا المادية، وبعد الانتهاء

اللياد والكاتب الروائي سراج الدين الصاوي والكاتب الصحفي عبد الله عبد المعبود بلال..

نمت هواية القراءة مع نموي الجسماني والعقلي، إذ انتقلت لقراءة قصص أرمين لوبين وروايات الجيب ثم مجلة المختار. سارت بي سيطرة الحياة آمنة مطمئنة إلى أن حدث ما لم يكن متوقفاً، إذ مرض أبى ليومين اثنين بمرض الحمى ثم اختطفه الموت في اليوم الثالث.. لم يكن لنا مورد إلا مقابل جهده وعرقه، فاضطررتي ظروفى الجديدة إلى ترك الدراسة والفرزول مبكراً إلى سوق العمل، لم أكن قد تعديت الحادية عشرة من عمري، ذقت الهوان في كل الأعمال التي زاولتها من أصحابها فكنت أبكي بكاء حاراً وأمزج دموعي بالعديد الذي سمعته من أمي وعماتي عند وفاة أبى، ولم يتقضى من هذا الشقاء إلا ما عرقته من زميل دراسة قابله مصادفة، وعرفت منه أن الأزهر يمنح الطلبة النوبيين الذين يلتحقون به منحة قدرها خمسة جنيهات. التحقت بالمعهد الدينى وأحسست أنني عدت لبيتى بعد غياب ناهز الثلاث سنوات فردت إلى روحي، وعادوت القراءة التي حرمت منها طويلاً رغماً على.. كنت قد تشببت عن الطوق وساعدتني الدراسة في الأزهر على استيعاب الكثير مما أقرأ، فانتقلت بسرعة إلى قراءة الكتاب الكبار، مبتدئاً بـ محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب ويوسف السباعي وانقلب كيانى بقراءة العملاقين يوسف إدريس ونجيب محفوظ، خاصة وأننى ارتبطت جسمانياً وروحياً بالقاهرة القديمة.. خان الخليلي والحسينية والنورية بحكم تواجدي اليومي بها.. قرأت زقاق المدق.. وعشت مع هيصة صانع الماهات وعباس الحلو والعالمين بالفرن وسكان الزقاق على صفحات الرواية، فعدتني نفسي.. لم لا تذهب إلى الزقاق وترى هذه الشخصيات على حقيقتها، فتوجلت بأن الزقاق عبارة عن حارة سدة.. ليس به فرن ولا محل حلالة ولازيلة ولا

مثل الصالحاب والونساب والأوركىة . إلخ .
الأمر الذى جعلنى احتاط كثيراً حتى لا أقع فى التشابه عند الوصف مع من سبقنى من الكتاب الروائيين أمثال الكاتب الرائد "محمد خليل قاسم" الذى كتب أول رواية نوبية "الشمندورة"، ولأن الحدث الرئيسى فى الرواية كان ما تعرضت له النوبة من غرق أراضيها ودورها كان للتناص بين النصين وإن كنت قد نجحت فى اقتناص فكرة "الغريب" عن النوبة الذى زوجه سيده من ابنته ليصير بعد ذلك من أهل القرية . . وفى هذا يقول د. مصطفى الضبع "إن المكان فى النوبة يخترن من التراث الحكائى وثبات تفاصيل الحياة إلى حد ما يجعل الحكايات طويلة النفس متعددة، فالحدث الواحد له أكثر من تفسير وله أكثر من رواية أيضاً" ودعونى أضيف أن له أكثر من زاوية ينظر منها الراوى، وبالتالي أكثر من طريقة تناول، والمكان خالق وقاقل، لشخصيات فى النص الروائى . . لها هوموها الاجتماعية والاقتصادية خاصة لما تعرضت له النوبة لهزات كثيرة.

ومن هنا يمكن للقاص أو الروائى التخلص من قيد التخوف من تشابه الحكى عن البيئات المحدودة والمتشابهة، فالروائى هنا يقول ويدروى الحدث أكثر مما يصف فإنه يهتم بالسر .
ولذلك فإننى أؤثر فى أسمى الروائية التى أتناول فيها النوبة استخدام السرد بضمير الغائب خاصة وأنى لم أضف فى النوبة إلا لفترات قصيرة وبالتالي لم أكن مشاركاً فى الأحداث، بل لم أكن ولدت بعد عند بناء خزان أسوان ولا عند تملينه مرتين (١٩١٢، ١٩٣٣).

لذلك لم يكن أثر التهجير إلى صحراء كوم أمبو السلبية قد اتضح عند كتابة هذه الرواية "بين النهر والجبل" مما جعلنى أتناول هذا الجزء فى عجالة على أمل أن تتاح لى فرصة أخرى للكتابة عنها بعدما أكون قد أحطت بالمكان وظروف العيش فيه بصورة أوسع وأعمق . أما فى رواية "دوامات

من الدراسة عينت محاسناً فى مجاهل الصعيد الذى قضيت بها سبع سنوات قبل انتقالى للعمل بإحدى شركات السياحة بالقاهرة لأعاود ممارسة هوايتى المترسبة فى كيانى .

كتبت أول قصة بعد ذلك "رحلة فى حياة طفل نوبى" ألقيتها فى ندوة الإثنين بنادى القصة، فلاقته استحساناً من الحضور لأجدها بعد ذلك منشورة على صفحات مجلة القصة التى يصدرها النادى، وكانت هذه القصة نقطة انطلاقى الحقيقية فى الكتابة والنشر . حيث أصدرت بعد ذلك مجموعة قصصية بعنوان "الهاموش" سنة ٨٣ على نفقتى الخاصة ثم "أنا الموقع أدناه" - المجلس الأعلى للثقافة ٨٦ لم وجدتنى مشدوداً لكتابة رواية عن النوبة إذ ألحت على فكرة تصميل ما تعرض له ناسى وعشيرتى من هجرات داخلية، ثم إخراج كلنى من قراهم، وعدم اهتمام الحكومات المصرية بهم وما عانوه من فقر نتيجة غرق أراضيهم الزراعية ونخيلهم وكل مصادر رزقهم التى كانوا يعتمدون عليها، استعصرت فى ذهنى جغرافية القرى النوبية لأن فكرة الرواية لها علاقة وطيدة بالمكان، بل يكاد المكان هو البطل الحقيقى لها، التوجع المتراصة وراء بعضها، تفصلها مساحات من أرض جرداء . هذه التوجع تطل كلها على النيل الذى ابتلع نخيلها وزروعها لكنهم مع ذلك مرتبطون ارتباطاً لا انفكاك منه فإن، عاداتهم وتقاليدهم مرتبطة به من أول ولادة المولود وحتى رحيله عن الدنيا .

ففى كل القرى النوبية تجد أن المكان محدود للغاية . . القرية يحدها النيل من الأمام والجبل من الورا وكل قرية يحدها من شمالها وجنوبها مكان قفر يزلها عن القرى الأخرى وكان من نتيجة ذلك أن كان إيقاع الحياة فيها رتيب، بل نستطيع أن نقول إن عناصر العيش فيها واحدة ومتشابهة، بل والأمر من ذلك نجد أن القبائل والمشارب التى تشترك فى جد واحد موزعة على كثير من القرى،

كتابتها أكثر من عامين على الرغم من أنها رواية قصيرة، ولأنني أشعر في كثير من الأحيان أنني ما زلت طفلاً فإنني لم أقطع عن قراءة ما يكتب للصغار، بل وأشتري في الكتابة لهم سواء في المجلات الخاصة بهم أو إصدار كتابات لهذه البراعم، عني أساهم ولو بقدر بسيط في تنمية موهبتهم في الكتابة فأصدرت الكتب التالية لهم :-

- جدتي لحن جميل

- المقرض صاحب الكرش

- الحطاب الطماع

- أرنب ولاكل الأرناب

- العمل قبل الدعاء

إصدار الهيئة العامة للكتاب

هذا إلى جانب الكثير من الأعمال المكتوبة لهؤلاء

البراعم التي نشر الكثير منها في مجلات العربي

الصغير وعلاء الدين وقطر الندى وماجد بالإضافة

إلى ما تمتلي بها خزانة كتيبي والتي لدى هيئة الكتاب

تنتظر دورها في المطابع والذي أرجو أن تصدر

قريباً بعد طول انتظار. وبعد هذه السنوات الطويلة

في هذا الدرب الوعر أرى أنني ما زلت أعيش على

أمل تحقيق مشروعي الأدبي الذي يبدو أنه ما زال

بعيداً .. بعيداً ■

الشمال " فقد عشت الكثير من أحداثها من جانب ومن جانب آخر ليست ثوب أحد المثقفين النوبيين الذين قضوا جزءاً من عمرهم في المعتقل وسردت الأحداث على لسان البطل بضمير الأنا وهو الضمير الأقرب للصدق حين الحكى والمحبيب لدى حيث يكون البطل متلاصقاً مع الحدث فيجبه الحكى صادقاً مما يجعل المثقلى يتفاعل ويتماهى مع القصة كأنه أحد أبطاله المشتركين فيه، ولأن زمن القصة ممتد لسنوات طويلة فإنني قد أتبعته الجزء الأول من هذه الرواية بجزء ثان تحت عنوان "مدارات الجنوب".

ولأنني بدأت كاتباً للقصة القصيرة فقد تناولت الأحداث التي كانت تجري في النوبة القديمة من خلال مزارعتنا لحياقتنا فوق أرضها قبل أن يتلعبها طوفان المد في مجموعات قصصية وروايات قصيرة مثل "خور رحمة" الحائزة على جائزة اتحاد الكتاب للعام ٢٠٠٢ و"بحر الزين" عن سلسلة "الكتاب القضي" الصادرة عن نادي القصة للعام ٢٠٠١ ومجموعات "عينان زرقاوان" إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ و"بيننا الوطن" ٢٠٠٨ و"دوائر الغبار" ٢٠٠٨ عن الهيئة العامة للكتاب، ثم رواية "آخر الأحزان" وهي الرواية الوحيدة التي تدور أحداثها في بيئة غير نوبية واستغرقت

غوايات الرواية

شهادة : سمير عبد الفتاح

تبدو الرواية - لمن لا يعرف أسرارها - أسهل أشكال الكتابة وأقربها مثلاً إذ يتصور الكثيرون أن لدى كل منهم رواية جيدة قد تكون روايتهم - أو سيرتهم الشخصية، وهذا صحيح، ولكن ما لا يعرفه الجميع أن لدى الروائي أكثر من رواية بمعنى أنه يستطيع أن يتجاوز حدوده النفسية والاجتماعية التي تبنى قضايا وأفكار الآخرين، ويملك الأدوات التي تعينه على تجسيد ذلك، بحيث تصبح سيرته الذاتية آخر ما يهتم به، أو يهتم إلى تسجيله. ونحن بطبيعة الحال نتمنى أن يعبر كل الناس عن مشاعرهم بالكتابة. . وأن يصيغوا هذه المشاعر بالطريقة التي تروق لهم. . فإن لم تكسبهم ككتاب، فنكسبهم كقراء، خصماً من رصيد الجهل، والجريمة، والمتطرف!!

يختلف عن مزاج وإيقاع الروائي ومدى إحساسه بالزمن.

فإن كان الروائي يعنى بالسرود والتطوير والتوليد، فالقاص يعنى بما يمكن تسميته «بتفصيل التفصيل»، من أجل أن يخلق لحظة مشحونة أو فلاشية أو مأزومة معها ما شئت.

ولا أنكر أنني في بداياتي الأولى، وقعت في غوايات الرواية للسبب الذي ذكرته آنفاً، وبدت لي الأمور أسهل مما كنت أتوقع، إلى درجة كنت أكتب فيها رواية كل يومين!!

ولم يكن يعينني أن يوسف إدريس لم يكتب في حياته كلها سوى عدة روايات، ولم يتجاوز عدد ما كتبه نجيب محفوظ الستين رواية!! إذ تحت قيادة

نموذج لفت على ذلك، وهو الكاتب

ولدينا الراحل محمد مستجاب والذي أنقذته الكتابة من وهدة الجريمة، إذ كان يمكن - كما قال - أن يكون من «مطاريد الجبل» لو لم يتواصل مع الأدب والأدباء!

ولقد علمتنا التجربة أن «مجال الكتابة» يمكن أن يمكن مزاج ووعي للكاتب. وهو ما ساعدنا على كشف الدوافع النفسية والوجدانية بل والعقلية للكاتب، بحيث نفرق بين القاص والروائي، وشاعر العامية والصحفي، والبحث والمقال إلخ. . وما دمننا - هنا - بصدد القصة والرواية، فمن الضروري أن نشير إلى أن مزاج وإيقاع القاص

بين ما يسميه البلاغيون بالإسهاب والإيجاز. فجلها قضايا قديمة، وإن لم تُحسم بعد. وهو ما يجعلنى أعانى أحياناً من بعض الحرج والحيرة، حين أكتشف الإسهاب واللافتاب فى كثير من الروايات، بعضها لكُتاب كبار - محفوظ - وماركيز.

وجويس، وپروست، وموم، وغيرهم - وبعضها الآخر لكُتاب من المثنيات والسبعينيات فى عالمنا العربى.

بل قد يصل الحرج إلى مثواه حين تمتلئ الرواية بالتفاصيل الجانبية والمجازات المجانية، والشخصيات والتفصيلات الثانوية. وجلها مزلق، وشراك يمكن أن يقع فى شباكها كاتب القصة أيضاً، لكنه يجد صعوبة فى تبريرها أو إخفائها بسهولة!

ولا أستطيع أن أجزم إن كان هو الطرف التاريخى أم الإحكام والإيجاز، السبب فى نجاح وضيوع بعض الروايات القصيرة - التوفيق - لكُبار الكُتاب: حيث حصل هينجواى على جائزة نوبل عن روايته القصيرة: «العجوز والبحر»، وباتت رواية ماركيز: «لبس لدى الكولونيل من يرأسه» - أو بكاتبه - «مانفيستر» لجل أعماله اللاحقة، ولماذا خاف يحيى حقي من روايته القصيرة «قنديل أم هاشم» على قصصه القصيرة.

وعُرف «ميكا والتارى» خارج فنلندا بروايته القصيرة: «هذا حدث للناس» إلخ. . ما يهمنى فى هذا المقام، هو التأكيد على عدة نقاط، لعل أوضحها:

- إن لوجوى للقصة القصيرة لم يكن اختياراً يمكن العدول عنه ذات يوم وإنما ترجمة للزوع نفسى وربما اجتماعى، واستجابة لنفس قصير، مُعاد للشرح والإسهاب، وللت العجن!!
- وقد انعكس ذلك على ما يمكن تسميته بالخطاب العام للكاتب الذى يتأى عن الخطابة، والثروة، ويعنى - وربما - يكفى برءوس الموضوعات حتى فى تعامله اليومي مع الآخرين!!

الانفعال، يمكن للكاتب العجول أن يفعل كل شيء، دون أن يشعر بأى خجل، بل وربما خيلته إمارة الرواية، أو عصاة القصة، وهما - فى كثير من الحالات - شيطان أساسيان لاستمراره ومن ثم علينا أن نتفانى ونصبر على ذلك، علّه يكتشف مكانه. . ومكانته بنفسه!!

ولكن مع تراكم الخبرات، ونضج الوعى، وتطور ملكات التأمل والمقارنة والتدبر بدأت أنعامل مع ما كتبه بعقل ناذر وراصد، فضقت كل ما كتبت. إذ كانت خليطاً من المشاهدات، والأفكار المشوشة والأفلام الهندية، وكنت - بدرى - أخلط بين الجزالة والتعسر، مأخوذاً بتلك اللغة المدرسية فى غير مجالها، فأرصد أسلوبى ببارات من قبل: على حين غرة، وبادئ ذى بدء، ولا يلقى أى شيء، وغيرها من عبارات يظن الكاتب الغشيم أنها مهمة، أو توحى بحسن القراءة والإلام بأسرار اللغة، فى حين أنها تتعارض مع ما يهوى إليه من تجاوز، وتحديث، وإثبات لذات.

ومن ثم يصبح اعتمادها وترديدها إقراراً بالإخفاق، وإرغاماً فى أحضان من كان يتوجب عليه أن يتردد عليهم، أو على الأقل يبدأ من حيث انتهوا.

ومن حسن حظى أن هذه المرحلة لم تستغرق وقتاً طويلاً، أو مضاعفاً عسيراً. . إذ ساعدنى نزوعى الشخصى نحو التلخيص والتركيز والتكثيف، على إثبات القصة على الرواية. . ولم يعد يهينى إن كان ذلك يعكس مزاجاً متوتراً قلقل، أم شعوراً خاصاً بالزمن، ولكن ما أستطيع تأكيده هو أننى لا أميل بطبعى للثرثرة، أو المقدمات أو تأكيد المؤكد، وتعريف المعروف!!

لذلك يزعجنى كثيراً أى خروج - غير مبرر - عن النص، وأى حوار مسهب فى أية رواية، وأى استطرادات يمكن الفكوت عنها - دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الغاية - ولا أظننى بحاجة - فى هذا المقام - لتأكيد الفرق بين التكثيف والتلخيص. . ولا

أن فريق كبيراً من دماء الموضوعية، أن ثمة من يكتب القصة بمنطق وآليات الرواية، ومن يكتب الرواية بمنطق «نفس» وآليات القصة القصيرة!! ولو نزلنا من السماء إلى الأرض، أو من التنظير إلى التطبيق، لوجدنا صنع الله إبراهيم، وخيرى شلبى، ويوسف القعيد، وإبراهيم عبد الجيد، وجمال الفيطنى، وغيرهم ينشرون فصلاً من رواية، أو ملخصاً - أو مشروع رواية - بوصفه قصة قصيرة، فى حين يكتب إبراهيم أصلان، وبهاء طاهر، ومحمد اليمامى، وخيرى عبد الجواد، وكاتب هذه السطور، الرواية بمنطق و«نفس» القصة القصيرة هناك - طبعاً - استثناءات، لكنها لا تجب القاعدة. ومن ثم نستطيع أن نقول: إن ثمة من يجمع عدة قصص متشابهة، أو تدور فى نطاق واحد، على أساس أنها رواية، فإن أراد أن يكتب رواية - وهو قاص - جاءت قصصه التنص، قليلة الورق. قليلة الشخصيات، محدودة التفاصيل. فتبدو للراصد الدقيق قصة قصيرة «طالت قليلاً» بتعبير يحيى حتى!! - ومن جانبى لا أستطيع أن أنكر أنني كتبت روايتى الأولى «خيانات شرعية» بنفس آليات القصة، فقد أتت بعد انقطاع - وتقطع - عشرات الروايات وصدر أربع مجموعات قصصية، وثلاثة كتب نقدية. قيل أن تعقبها أربع روايات قصيرة فى كتاب واحد، وليس أن أنفى أو أؤكد صعوبة ذلك أو سهولته لكنى أستطيع أن أجزم أن هذه الرواية قد أرهقتى كثيراً، وأصابتى بعدة أمراض مصاحبة لم أبرأ منها إلا بعد صدورها. ومن الطبيعى أن تكون لديك عدة روايات أو قصص لا تحتاج إلا لبعض الترويض، أو المراجعات، أو حتى العنوان ومع ذلك لا يفتكك أن تظل سنوات فى درج مكتبك!! - أما أصعب ما يراجعه السارد يوجه عام فهو كيف يخلق من المادى والشائع والمتوارى ما يجعلنا نراه غير ذلك. وما يدفعنا للتأمل والتساؤل. وفى الوقت

- وقد علمتني القصة كيف أفرق بين التفاصيل، وأن ما تتركه الرواية قد لا تتركه القصة، والمكس صحيح، وهو ليس فرقاً بين التلخيص والتفصيل، أو حتى بين الكلى والجزئى، وإنما بين كيفيات التعامل مع هذا وذلك. وهو رد على من يخلطون بين القصة والرواية، والرواية القصيرة والقصة الطويلة. - كما علمتني القصة كيف أتعامل مع الزمن ليس بمعناه المطويف بأى أو النفسى فصب، وإنما بمعناه الفلسفى والدرامى أيضاً. فإذا ما قاسه الروائى باليوم أو الساعة، فعلى القاص أن يقيمه بال لحظة أو الدقائق ومن هنا تأتى فكرة التفرّد، والتمايز بين الجنتين، وتأتى فلسفة التكثيف والإجمال. - كما تعلمت - من خلال القصة وبسببها - أنه لا توجد قرابة من الدرجة الأولى أو الثانية بين القصة والرواية، بل كثيراً ما أراها يسييران فى خطين متوازيين، يندر أن يلتقيا، فعلى مستوى الأسلوب - مثلاً - لا يمكن أن تخطئ بينهما بأى حال من الأحوال، فهناك ما يخص القصة وحدها، وهناك أسلوب - آخر - يخص الرواية وحدها، وهو اختلاف لا يقتصر على بناء الجملة وتوظيف وسائلها فصب، وإنما يمتد إلى الإيقاع أو الجرس، وما يمكن تسميته بكيمياء المعالجة الفنية للقصة. وهو أيضاً ما يمكن ملاحظته فى الحوار، وفى الأعمال الناضجة - ولتضع عدة خطوط تحت كلمة ناضجة - تجد أن ثمة فارقاً لا يمكن تجاهله بين الاثنين.. إذ يميل فى القصة إلى الكثافة والإيجاز والحتمية، وكثيراً ما يحول الحدث - لا الأحداث - أو يرمض بغيرها.. أو يوظف الصمت فيستبدل الكلام بنقاط، أو يستخدم أدوات التعاقب والارتقاء إلخ.. فى حين لا توابه الرواية كل هذه التفرافية، على أمل أن ما لا تعرفه هنا قد تعرفه هناك، وما يمكن نفيه فى الفصل الرابع، يمكن إثباته فى الفصل السابع!! - وبناء على النقطة السابقة نستطيع أن نؤكد دون

نفسه كيف يكون بسيطاً وعميقاً في آن واحد، وكيف يجدد - على مستوى الرواية، والمعالجة - في مناخ معادٍ بميراثه لما يجهل، وكيف يتجاوز ما تم إنتاجه وتصديره، سواء على المستوى الشخصي، أو على مستوى الغير.

- نقطة أخيرة - لا تخلو بدورها من عشوائية - تتعلق ببعض الحيل التقنية المشتركة بين القصة والرواية وأهمها خاصتي: Flash back الاسترجاع - و Stream of Conscience تيار الشعور إذ لم أجد نفسى بحاجة للإسراف في استخدامهما فكل هذه

الحيل والتقنيات محض أداة من أدوات النص، وخادم من خدامه ولا يجب أن تشغلنا بحروبها الصغيرة، أو مشاكلها الداخلية كلياً فهي - بتعبير يوسف إدريس - «لوح زجاج» لا يجب أن يحجب ما خلقه لأنه ليس هدفاً في ذاته أو لذاته، كما لا يجب أن يشغلنا الظل عن الشجرة التي صنعتها. فهم من موم المبدع أن يحافظ - أيضاً - على سلامة خدمه، ونفاذ بصيرته، ومرونة طاقته الإبداعية - أو موهبته - وشحن ملكاته الأخرى من: وعى بالعالم وإدراك بالواقع، وإحساس خاص بما يجرى حوله. وكلها مقومات أراها - من جانبي ■

في الرواية صوت صارخ : مهلاً .. لا تمت الآن هدراً جرجس

الروائي / عادل كامل

الكاتب إنما ينتج لخلاص نفسه وتحريرها، فمن مقتضى طبيعته أن يخلق، كما أن من مقتضى طبيعة الماء أن يتحرر من أعلى التل. لماذا أكتب الرواية ؟ أن تأكل من الشجرة المحرمة ... تحيرني قصة آدم وحواء، في مسقتها التوراتية، تحيرني أحياناً أكثر مما ينهني، فالقصة بسيطة، شمة أشجار كثيرة في الجنة، غير تلك الشجرة المحرمة، والتي تحمل اسماً مدهشاً، شجرة معرفة الخير والشر، تلك التي كالت عنها الحية، ولم تكن أبداً كاذبة، إن من يأكل منها يصير مثل الله، عارفاً للخير والشر، وهذا إغراء، في حد ذاته، لا يقاوم.

بنو آدم، كلهم، أيضاً، يعيشون هذه الأزمة، يطردون من جنة البراءة الأولى، التي كانوا فيها أطفالاً، إلى دنيا لا ترحم من أن يجد له مكاناً تحت شممها الحارقة، ولكن أكثرهم مطيعون، لا رغبة لديهم في التمرد، أكثرهم، لا يجدون رغبة في قطف ثمار الشجرة المحرمة من جديد. نحن أموات إذاً، نعرف أكثر مما ينبغي، ونرى، ما لا يراه الآخرون، ولذلك نتعذب، ربما أكثر مما نحتمل، ولكن ظل هناك دائماً في عيننا ذلك

ما لآدم إذاً بالمعرفة، طالما كان ثمنها موت، طالما سيُسعر بالعري والخجل ومرارة الطرد... ؟ وتحيرني أيضاً، تلك الشجرة الأخرى، التي ظهرت في متن القصة فجأة، شجرة الحياة، التي في مدخل الجنة، ولتلي أخفاها الله، وقال، لعل آدم يأكل منها، ويحيا حياة أبدية، وكأن قدر آدم الذي تنفتح عنه مؤخراً بالمعرفة، فسات، أن يبحث عن تلك الشجرة الأخرى ليعود فيحيا من جديد.

ضعيف، وحائر، وأعمى، بل ميت، حتى عندما تسترد حياتك على الورق، وأنت تكتب، حتى وأنت تمارس ألوهيتك المسلوقة، وتعود إلى الجنة من جديد، فحين في زمن سقطت فيه كل النعرات الأيديولوجية، بل سقط فيه كل ما كان ركنًا ثابتًا، وصار الكل تائهاً، حتى الآلهة، ومن يزعم الآن أنه يمتلك الحقيقة...؟

فالحقيقة الوحيدة، التي تدفعني للكتابة، إنني لا أريد أن أكون تلك الحشرة الكافكرية، مسلوقة الوعي، التي لا تعرف من حولها شيئاً، وأريد، في الوقت نفسه، أن أبحث عن تلك الشجرة، التي من يأكل منها، لا يموت، أريد أن أعود للأصل... هناك في الجنة المفردة.

لا أعرف كيف واقتنى الجراءة لكتابة الرواية، ولكنني أعرف أن كتابة رواية جديدة، تعني فرصة جديدة في الحياة، وتعني أنني لست ميتاً، وأنه يمكنني أن أهدم الهيكل العتيق، وأبنيه، في ثلاثة أيام، كما قال المسيح، ولكن، هل من طريق آخر...؟ يمنحني كل هذه الدفشة، وكل هذه المتعة، وكل هذا الامتلاء، بلا معرفة، بلا ألم، بلا موت، وبلا كتابة رواية...؟

حول واقع الرواية الآن :-
ما وراء "الكتابة الجديدة"...؟

ولا أقصد النصوص، إنما قصدت المصطلح، أو التعبير، الذي استخدم بوفرة في الآونة الأخيرة، ماذا يعني بالضبط؟ ولأي منظور يؤطر؟ طالما كانت الكتابة الجيدة، كلها، بشكل أو بآخر، لا بد أن تكون "كتابة جديدة"... بل وأيضاً كتابة "متجددة"... لها طابع الدوام والاستمرارية، فإن كل عمل إبداعى مميز هو أقرب إلى الاختراع، لا مثيل له.

وللنظر بموضوعية لفكرة "الكتابة الجديدة"... لا بد أن نحتكم إلى الإبداع، الإبداع نفسه، ووحده، ولا ينبغي أبداً، أن نهال بمصطلحات جوفاء، لأعمال مستنسخة نفسها بنفسها بعد حين، لأنها ببساطة تنفقر إلى هذه القيمة المهمة "الإبداع".

الأمل الخفى، الشجرة الأخرى، التي ينبغي أن نأكل منها؛ لكي لا نموت، شجرة الخلود. والخلود يعنى الحياة الأبدية، يعنى محاربة الموت، والشر، والزيف، وعدم الاستسلام له، يعنى أن يكون هناك رسالة، هدف، غاية، أثر ما نتركه في هذه الحياة، فرغم أن الحياة عبث وعبث وعبث، إلا أننا جديرون بأن نخلق لها القيمة، وأن نجعل هذا العبث، فنقدم للوقت وردة، رغم أننا نعرف أنه بطمننا من الخلف، ويتقدم على أجسادنا بتقديمه التفتيتين.

والحبة لم تكتب، فمع كل ثمرة جديدة أضلّفها من الشجرة، كنت أقرب أكثر من طبيعة الآلهة، كنت أشقى في النعيم، كما يقول المتنبي، مع كل كتاب جديد، ويوم جديد، كنت أكتشف نفسي أكثر، وأكتشف العالم أكثر، وأرى الله بوضوح. باختصار، تذوقت طعم الخديعة، وهان العالم الكبير في نظري، واكتشفت أنني، رغم ذلك، ميت، وهذا إحساس خطير، لم يفتنني منه، إلا تلك الصرخة التي سمعتها آتية، ربما من صوت احتكاك القلم بالورقة وأنا أكتب... مهلاً... انتظر... لا تمت الآن.

إنها قصة شهرزاد بشكل جديد، تلك المرأة التي توفى الحكايا، لتحيى، ولا تموت، تراوغ الموت بالحكي، لأن الحياة جديرة بأن تعاش، وأنت نفسك جدير بأن تتدهش، أنت تعرف أنك مجرد حشرة، كحشرة كافكا تماماً، ولكنه، مع ذلك، تلعب لعبة الآلهة، وتخلق، تعيد تفصيل هذا الكون على الصورة الصحيحة، فتضع كل الحدود التي ينبغي أن تكون، بين الحب والكراهة، وبين الصدق والكنب، وبين العلم والخرافة، وبين العبادة والتجارة، فأنت الآن إله، تستخرج من الأكل أكلاً، وتكتشف في الجافى حلاوة، وتراقب ما صنعتك يدك، وتصرخ بملء فمك... أيها الناس... اسمعوا... أنتم جميعاً مخطئون لأن الحقيقة ليست على هذه الصورة. والحقيقة، إنك، أنت، نفسك، في الأصل،

مع هو مطروح، والشكل المردى للمدونات وغيرها
ظاهرة الدعاية :
زيادة عدد الناشرين، ودخولهم في مناهضة حقيقية،
وابتكارهم بعض الأساليب الجديدة في الدعاية،
وظهور اصطلاح "الأكثر مبيعاً" . وهو تعبير
طريف، طالما كان الكتاب المطبوع لا يتجاوز
١٠٠٠ نسخة وربما أقل، فهو اصطلاح يناسب
القرب أكثر، ونشأ هناك فعلاً، لأن الكتب تباع
بالملايين، هذا غير حفلات التوقيع، وآل facebook
وغيرها . . .
ساعدت هذه العوامل في الترويج لأعمال بعضها،
لم تكن الجودة الفنية أهم مميزات، وكونت لها
مشهداً ثقافياً، ربما لم يكن ملموساً من قبل، ولكن
لا يعنى ذلك أنها "كتابة جديدة" . . بل "ظروف
جديدة" طرأت على حياتنا الثقافية، ينبى أن
ندرسها بعناية وحرص، للاستفادة منها، أو
لتأريخها وتقييمها. ■

إن ما حدث، في الآونة الأخيرة، أن تدخلت عدة
عوامل - لم تكن القيمة الإبداعية واحدة منها - في
التأثير على رواج النصوص الروائية.
ويمكننا أن نلخص هذه العوامل في الآتي :
طبيعة الموضوع :
بصرف النظر عن مستواها الإبداعي، لاقت بعض
الموضوعات رواجاً كبيراً، لأسباب سياسية، لأنها
عبرت عن مشاييت كثيرة تحفل بها الأنظمة الهشة،
ويقابلها حس "نستولوجي" لوسط البلد بعماراته
وتاريخه وأيامه الجميلة، وربما كانت لأسباب
اجتماعية، كالتنشر الفقر والعشوائيات والدعارة
والإرهاب والبلطجة والإدمان، ويقابلها تصوير
صريح وتقريري جداً لقاع المجتمع، أو أسباب
جنسية بحتة، وربما يدفعنا هذا لنذكر مصطلحات
على غرار "كتابة الجسد" أو "كتابة البنات" وغيرها
مما كان منتشراً عند جيل التسعينيات.
إشكالية التصنيف :
وهذا يدفعنا لمناقشة "مفهوم الرواية" ومدى تطابقها

المراجع

لامرأة الصالح (على جائزة دبي
الثقافية "الصدى" ٢٠٠٥).

وحصلت روايته الثانية (الجسد النين

هدرا جرجس رواية مصرى صدرت
له رواية (مواثيق التمرد) في طبعين
عن هيئة قصور الثقافة (٢٠٠٧، ٢٠٠٩)
وحصلت على المركز الأول في جائزة
مؤسسة ساويرس للأدب المصرى
٢٠٠٨.

الجماليات "تجربة فى الكتابة"

محمد عبد السلام العمرى

كان مما لفت نظر جميع الذين قرأوا رواية "اهبطوا مصر" فصلا عن مدينة متفحيلة أسميتها "مدينة المطلقات والأرامل"، تولف عنده أيضا معظم الذين كتبوا عن الرواية، والترح البعض أن يسجل هذا الاختراع باسم الروائى حتى لا يسطو عليه أحد، كما اقترحوا تطوير الفكرة، وأنها يمكن أن تكون فصلا روائيا، لكنى لم أكن متحمسا، ولأن الفكرة كانت لم تختصر بعد.

الرواية ترضى غرورى وتغنى عن كافة الإبداعات، كما أنها تحمل كافة الثقافات، وكافة الإبداعات، لذا قلنى أقرأ فى كل شيء تقريرا، ومن كافة المصادر المتاحة وأعشق كل أنواع الفنون إلى حد الجنون.

أثناء ذلك لفت نظرى عدة أخبار متشابهة فى أكثر من دورية مصرية وعربية، كانت كلها تتمحور حول خبر واحد، هو الإحصائيات المتعددة حول الارتفاع المذهل فى عدد المطلقات والأرامل والعوانس، فى مصر خاصة، وفى البلاد العربية بصفة عامة، هى إحصائيات غير دقيقة، مختلفة عن بعضها اختلافات واضحة، ومتباينة فى الأعداد والأنواع والأرقام، فمن الذى تتمد وضع

تكن فكرة هذا العمل الروائى ضمن خطة فلم أصغالى الروائية القادمة، التى وضعتها بتفكير وتأن وممولية، والتى قررت ألا أحيد عنها، فلم يبق هناك وقت لتأمل اقتراحات وأفكار جديدة، وعلى هذا تم الاستمرار على عدم الدخول فى هذه المتاهة، لكن الفكرة فى حد ذاتها جذابة، تخبو وتظهر، وكلما تحدث أحد أو كتب عن "اهبطوا مصر" تطرق إلى مدينة المطلقات والأرامل.

وعندما لا أكون مشغولا بأية كتابة، قلنى أقرأ فى كل شيء، ليس هناك منهج قراءة أكاديمي معين أدين له، أو أرتبط به، فأنا لا أقدم كتابا أو أبحاثا أو دراسات، أننى أكتب الرواية، وفى ظنى أن

المرأة، ولم تكن رواية المعرفة، كانت خليطاً، وهلاماً، وأوراقاً، وقصاصات، كتباً، ومجلات، ومعارف متعددة، متراكمة، لا أعرف رأسى من قدمى.

لقد وجدت فى مكتبى، سواء فى المنزل، أو فى المكتب تلالاً من المراجع، من الكتب، والروايات والأبحاث والدراسات، والمجلات، عربية وأجنبية مذهلة، غير مرتبة، كيف عثرت عليها، كيف بحثت عنها، والغريب أن هذه المراجع تستدعى بعضها، دارت العجلة، ودولاب العمل يسرع، لا يتوقف، كأنها كارثة أريد التخلص منها، ولم أكن أعرف عندما اخترت الفكرة فى رأسى أننى سأخذ فى كتابتها أربع سنوات من عمرى، وأنتى سأعمل من ١٧ : ١٤ ساعة يومياً، منها فترة راحة -

الغداء -الذى يأتىنى، وأتناوله فى مكتبى، دون إجازات، قلم أسافر خارج القاهرة، إلى داخل المدن المصرية إلا أياماً معدودة لزوم تقديم بعض الواجبات الاجتماعية الضرورية، وفى هذا السياق لم أحضر ندوات، أو أشارك فى اجتماعات، أو غيرها، لا أمتنع بمشاهدة مسرح أو سينما، أو تلفزيون، أو السماع إلى الفرق الموسيقية، لا أبى أية دعوة، أكتب بمتعة عجيبة لا أرغب فى انتهائها، إلى الدرجة التى أعيد وأزيد وأشطب وأمزق، كان ليس لى فى هذا العالم من متعة إلا "الجيولات" بدت هى الأول والأخر، هى المنتهى، أكتب غير قلق من أى شيء، كأننى عثرت على مشروع السمر، كما قال أحد النقاد الكبار فيما بعد، وأنه لا يجب أن يظن من يدي، مهما تكن النتائج، ومهما يكلف من وقت ومن جهد، ومن مراجع وأبحاث، ولم أكن أعرف أنها مستقطع من عمرى أربع سنوات أخرى بين كتابة كمبيوتر وتصحيح لنوى ومصادرة وقضية ومحكمة وإلغاء مصادرة وبعد ذلك ألف وأدور حول نفسى وحتى أستطيع أن أتخلص من الرقيب الداخلى وأتألف مع نفسى وأستعيد لفتى وجرأى.

كل هذه الأخبار وكل هذه المعلومات أمامى فى أكثر من دورية عربية، وفى الوقت نفسه تقريباً، لتعترض طريقي، وكأنه قدر على أن أكتب هذه الرواية.

توقفت بتأن واضح أمام هذه الإحصائيات، وتساءلت أسئلة عديدة منها: ألا يورق المسئولين قراءة مثل هذه الإحصائيات، إذ أنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بجوهر كيان الوطن العربى كله، ويتدهور الاقتصاد، والتدنى المذهل فى نسبة الدخل، مرتبطة بالبطالة، وهى فى ظنى أنها قضية اجتماعية، اقتصادية، دينية، أخلاقية، بالإضافة إلى أنها قضية أمن قومى عربى. وتساءلت فى روية ما أبعد هذه المشكلة، هذه القضية، باحثاً فيها، وودت أن أصل -متماطفا- إلى أسباب حقيقية، صيقة، ضاربة فى الجذور، وليس الركون إلى السمات المتعارف عليها، ولاننا وصلت المشكلة إلى هذه الدرجة من التعقيد والصعوبة، وهل المشكلة فى عدم وجود رجال أصلاً أو كما بدا.

وكان على مادمت قد انشغلت بها إلى هذه الدرجة أن أربط الأحداث ببعضها، مما يساعدنى فى كتابة الرواية التى تفاضيت عنها كثيراً، وبدأت الفكرة دائمة الإلحاح، وعندما أجد فكرة ما تعترضنى أحس بصدق حدسى، وأنها تستأهل التوقف عندها، بل تستأهل كتابتها، لأنها مستعرض أى عمل روائى أكتبه، وستقف حجر عثرة أمام ما أود كتابته.

لقد تطورت تطوراً مذهلاً، وسيطرت على تفكيرى ليل نهار، أصبحت شاغلى، وكان لابد مما ليس منه بد، وبالفعل كان لها الأولوية فى كل شيء. وهكذا أعدت قراءة رواية "أهبطوا مصر" من جديد، ووجدت فيها عدة أفكار تصلح كل منها لإقامة بنيان روائى، منها فكرة الرواية، الموسوعة، مدينة المظلات والأرامل، لم يكن عنوان "الجيولات" استقر بعد، ولم تكن موسوعة

بخلق مدن جديدة، غير التي أقامها على الطبيعة، ولم تكن على الوجه الأكمل في الواقع فخلقها في الخيال، إذ ساعدته الطبيعة وساهمت في تصميم المكان، فخلق العمارى مدينة الجميلات محمية بالطبيعة -بالجبال والبحار، والأنهار، التضاميع، والكهرباء، لقد ساعد المكان على ابتكار موانئ لتجميع الجميلات وشحنهن إلى مدينة المطلقات. هل نستطيع القول بأن الجميلات رواية مكان؟ بمعنى أن هذا المكان تحديداً "الوطن العربى" هو الذى أوحى بهذا العمل الروائى، وأنه لا يكتب إلا فى هذا الوطن، أم أن المكان هو الذى كتب الرواية، أو أنه إذ لم يكن هناك عالم عربى فلن تكون هناك الجميلات. أى أن هناك ارتباطا كائوليكيا بين المكان وبين الرواية، ورغم ذلك فإن هذه المدينة ليست مجرد مكان، بل تغدو كأننا من لحم ودم، تصوير مغفوقا حيا، يحب ويكره ويشقى، أشبه بكون مصغر، تنتهى عنده النهايات، وفى الآن ذاته لا تبقى الرواية مرادا لحوادث وقائع، بل هى قوام كتاب جامع يحمل بين دفتيه كثافة الأشياء، وهى كتاب المعرفة، موسوعة المرأة، تسعى إلى الوقوف بعيدا، على ضفاف هذا النموذج المحبب فى المرأة، هذا المجهول، لا تأمل فى نفس مغالقتها، يكفيها فقط القرب منها، هى كتاب الماضى والحاضر والمستقبل، كتاب الشرق والغرب، كتاب الفرد والمجتمع، كتاب عن المرأة، وفى المرأة. وفى ظنى أن هذه الرواية تُسأل المكان، والمنتمين إليه، تنبههم وتحذرهم، شاعلى الإبداع الأول والآخر، وكيف يمكن إقناع المثقى بأن هذا العمل الروائى ليس فيه شبهة كذب واحدة؛ بل وأكثر من هذا، كيفية طرح مثل هذا الموضوع على نوعية من المثقفين لديهم كم هائل من المعارف دون الشور على شائبة، أو دون تقديم معلومة واحدة بطريق الخطأ، لكن رغم هذا الحرص الرهيب، وجد بعض الدققين فى القراءة بعض الأخطاء، وانهمما

هذه المراجع كانت كافية - إذا انسقت إليها - أن أستخرج منها كتيباً أخرى، ودراسات، وأبحاثا، وعندما أكون مشغولا بعمل ما، لا ألتفت إلى أى عمل آخر مهما كانت إغراءاته، ومهما كانت مراجعه أو فكرته تعترضنى، مثلما اعترضتنى فكرة الجميلات.

كانت الفكرة تبلورت، وقد تم تخطيط مدينة المطلقات والأرامل ووضعت وظهرت معالمها، مراعى فيها بصفة أنها معزولة عن أى بلد، وأى مدينة، أن تكون كاملة الأوصاف، والاحتياجات، أى أنها بصفة أنهم قاتنات فيها دائما، فلا بد من تلبية كل طلباتهن، كل احتياجاتهن.

وما أن تقدمت الرواية، حتى أخذت تتعثر، بدت كتابة مستعصية، وغامضة، رقة وإنشائية ونعومة الكتابة كانت أحد أسباب هذا التعثر، ورغم حرصى بأهمية الاهتمام بكثرة التفاصيل لأن الرواية هى فن التفاصيل، وأن التفاصيل هو المتع بق، وألا أهتم بالشرح والطرطة والتطويل، حتى لا يتراهل العمل، وحتى لا تصبح التفاصيل عبئا عليه، وأنتى مزلت عشرات الصفحات، وأعدت كتابتها أكثر من مرة، حتى أنه يتم التلخيص يوميا من تلال الأوراق الممزقة، إلا أنتى اكتشفت أن هذه الرواية - وكانت هذه مكافأة غير منظورة على جهدى - هى رواية الآن، الحاضر، معبرة عن حضارة وثقافة مضمحلة تذوى وتغيب عن المشاركين والمساعدين عليها.

وكنا ندرس فى تخطيط المدن أنه لكى تقيم مدينة جديدة لا بد أن تراعى أشياء كثيرة، أولها قريبا من وسائل المواصلات، أو أنك تستعد الاستعداد الكامل لتصميم نظام اتصالات سهل، وسريع ومريح، وكان هذا يتعارض مع تصميم مدينة المطلقات والأرامل، التى أراد المسئولون عنها إقامتها فى مكان منقطع عن العالم، حتى لا يصل إليها أحد، وحتى ينزّلان، ولا يتصلن بأحد.

وقد تساءل البعض هل العمارى فى الروائى مولع

والمخدرة. كما أن الشباب أيضاً لم يتمتعوا بتأثيرها، وكانت رغبته في نبات بوصفاته القضائية نهائية، لذا كثر عدد العوانس. أما الأرامل فحدث ولا حرج عن الحوادث والاقتال، وعن الأعداد المتواليّة والكثيرة عن ضحايا الحروب التي خاضتها كل بلد عربي على حده، ضد كل بلد عربي آخر تحديداً، وبدأ أن الحروب تستهدف وتستهزأ وطني، فحن في حالة حرب منذ عام ١٩٤٨ و١٩٦٠ وحرب اليمن ٦١ و٦٧ وحرب الاستنزاف وحرب أكتوبر العظيمة، فشارك أيضاً في حروب تحرير الكويت وغيرها، إضافة إلى أن عدداً كبيراً من الشباب يموت قهراً وكيداً، وبلا أي سبب، وبلا أي مرض، يسقط منفجراً من طوله هكذا فجأة، نهراً وكيداً.

هكذا كثر عدد المطلقات والأرامل والعوانس في أنحاء الوطن العربي، وكان من الواجب الاهتمام بهذه القضية، ووجدت أنه من المناسب أن ألفت الانتباه إلى أن مثل هذه المشكلة من الممكن أن تشمل العراق في الوطن العربي، وأن تكون سبباً في تدميره، وأن هاته النسوة لو وجدن رجالاً لما كان حالهن هكذا، وأنهن أيضاً يستطعن أن يذمرن الاستقرار العائلي لبعض العائلات، بصفة أن أي واحدة منهن لديها الخبرة الكافية، وأنها حريصة كل الحرص على نجاح زوجها الثاني، لذا فإنها ستقابل الجميع من أجل الزواج ثانية، ومن ثم من أجل نجاحه، وفي اعتقاد بعض المتزوجات أنه ليس أخطر من مطلقة أو أرملة، لذا يبعدهن عن حياتهن بصفة دائمة، ويوسايل متعددة.

بالإضافة إلى ذلك قد اتضح أن المشكلة تكمن أيضاً في عدم وجود رجال، كما جاء في الفصل التاسع عشر والمضامين من هذه الرواية، حيث عرضوا علينا أن نخاف كل واحدة نوع الزواج الذي نريه، إذ أن المدينة سيأتيها رجال للزواج منهن، واكتشفت أن هناك أكثر من ٤٤ نوعاً من أنواع

البعض بأنها تمازج جهات غريبة، بقصد الترجمة، على حساب جهات غريبة أخرى، وعلى حساب فكر ودور دولي بعينه، لصالح فكر ليبرالي مادي العالم في الألوان الأخير.

واعتقد أن هذه الرواية تعبّر عن مرحلة اجتماعية وتاريخية، مرت بهذا الوطن، أو أن الوطن العربي ما زال يمر بها الآن، وهي تعبّر كامل عما يحدث، فهل لو كان الوطن العربي متحضراً، إنسانياً، تقدمياً، أخذاً بأسباب التقدم، يؤمن بالعلم وسيلة وحيدة لذلك، هل كان من الممكن أن يفرض مثل هذه المذبذبة؟ حتى ولو كانت متخيلة، إذ إن أسباب وجودها قائمة؛ إذ إن الإحصائيات ذكرت أن في مصر وحدها أكثر من ٥,٥ مليون مطلقة وأرملة، غير العوانس، ذلك كان في عام ١٩٩٨ وصل عددهن إلى أكثر من ثماني ملايين، خلاف أعداد ضخمة منهن في كل أنحاء الوطن العربي، وقد ذكر أحد التقارير مؤخراً أن نسبة العوانس في إحدى الدول الخليجية وصل إلى أكثر من ٢٠٪ من عدد البنات الفتيات.

على أنه من الأهمية بمكان أن نذكر أن الثروة كانت أحد الأسباب الرئيسية في إنتاج هذا المعدل، وبالطبع الحروب، إذ أن الثروة لم تستغل في الإنتاج أو في رفع كفاءة الفرد العربي العلمية والنقّية، لكنها استغلت في سعة لا مثيل له، إلا وهو تعدد الزوجات، وتجديدهن بتغييرهن بصفة دائمة، لأن في فكر الرجل العربي بصفة عامة أن الانتصارات الحقيقية له لا تتحقق إلا في السرير، بصفة أن ليس له أي إنتاج من أي نوع، لذا تعددت الزوجات، وما ملكت أيامكم.

والحالة الاقتصادية المتردية أيضاً، والمغالاة في المهور من الجانب الآخر والأسعار الرهيبة للشقق السكنية أفرز عدداً ضخماً من العوانس، حيث إن المظاهر والمكائيات والقضائيات حددت إلى حد كبير المواصفات المطلوبة في قارس الأحلام، ولقد صدقن -المسكينات- هذه القضائيات الخادعة

مرة وثانية وثالثة، وهكذا، أو أن الحل هو أن الكتب في كل فصول الرواية في ذات الوقت دفعة واحدة، وبدا العمل متداعلاً في نسج لا يمكن التفكك أبداً من سطوة غواية إكماله، كعمل روائي معرفي موسوعي، خيالي، واقعي، جامع، متهور، غرائبي، عجائبي، لا أعرف بعد كيف سيتعامل معه النقاد، هل حسب نظرياتهم المتوارثة، هل حسب اجتهداتهم، وقدراتهم، وتراكم الثقافة والمعرفة لدى كل واحد منهم على حدة، هل سخلق "الجماليات" نظريتها النقدية الخاصة، في كل الأحوال لن يستطيع أحد أن يزعم أنه استطاع وضع "الجماليات" تحت نظرية نقدية سابقة؛ إذ أن الروائي بطرائق سرده غير المعارف عليها، غير التقليدية، الكلاسيكية، أو حتى الحديثة، سرد مدبته من زوايا مختلفة، قاربها من مناظير متضادة، متعاقبة، أمثولية، طرائق حكي متخيلة، في أشكال مروية، تعبر عن وطن يحتضر، لذا لم يكن من المستبعد الاستعانة بطرق غريبة مذهمة، تعبر عن مدينة حاضنة للأحلام والأوهام، المسرات والآلام تتوالد الحكايا، تتشظى إلى آلاف الأجزاء مجسدة سمة مدينة متخيلة، منفصلة في تقارب سردي واضح، كاشفاً، مضيقاً، مستعينا بالتراث العربي الدروس بعمق، إلى جانب التراث والفن الروائي العربي والعالمى، كاسراً أيضاً كل طرائق السرد المعارف عليها.

وفي هذا السياق عمدت إلى الحكى، ليس عن المدينة فقط، بل حكى هموم الشخصية، وهموم وطنى العربى بصفة عامة، ووطنى مصر بصفة خاصة، بمعرفة واسعة، وبخيال أزعم إنهامه، وبعبارات غير مزخرفة، جمل قصيرة، شاعرية، ترتبط بجمل أخرى تقطع الأنفاس من الهلث خلفها، هادماً الحدود التى تفصل بين الأشياء، آخذاً بتلابيب الأحداث المتلاحقة والمتواترة وصهرها في بركة واحدة.

الزواج الإسلامى، بناء على اختيارات النساء المتنوعة للزواج، واللاتى جلسن ينتظرن قدوم الرجال الذين لم يأتوا إلى المدينة إطلاقاً، لأنه لم يعد فى هذا الوطن رجال، أو أن الرجولة تخيفه. إضافة إلى أن المعنى هو أن المرأة متاحة وسهلة وميسرة فى الإسلام، حتى لدرجة أن عقود الزواج أصبحت بلا أهمية تذكر، كأنها لم تكن، وبعضها الآخر فى حكم الدعارة، كما فى الأنواع المتعددة لزواج التمتع، والغريب أن لكل نوع من هذه الأنواع مشروعته، ينكح عليها، وقد تطلب هذا الإبحار فى كتب لا حصر لها من كتب التراث العربى والعالمى، وتعرض لكل هذه الأنواع من الزواج، ابن ماجة، والترمذى وصحيح البخارى وغيرها، كما أشاد به برتراند رسل، ولفى شتراوس فى البنى الأولية للقرابة، الذى كان أكثر رجعية وتخلفاً من بعض الكتب الإسلامية المتقدمة تجاه المرأة.

عشرات المراجع، كتب بلا حصر، حتى أننى فى بعض اللحظات كنت أخلص من الكم الهائل من المعلومات التراثية وغيرها، حتى لا تتحول فصول الرواية إلى فصول بحثية، فى الزواج المتعدد، أو فى فصول السجون، أو القمع والقهر الواقع على المرأة، كالختان، والضرب والزواج بأكثر من واحدة أو خلافة.

كل فصل كانت له أبحاثه ومراجعته ومود (حالة) كتابته المشتركة مع كل الفصول على مدار أربع سنوات وخياله وواقعيته، متضادة كل هذه العوامل مع بعضها، حتى أن القارئ لا يعرف أين الخيال، أين الواقع، أين الفانتازيا... كل هذه العناصر متضادة وذاتية فى نسج العمل الروائى. وقد ازدادت صعوبة كتابة هذا العمل الروائى، لأننى اكتشفت أن بعض المراجع فى أحد الفصول مثلاً تشارك فى فصول أخرى، ليست بترتيب سرد الرواية، مما جعل المراجع عبثاً موجلاً لوقت غير محدد، وغير محسوب يتطلب إعادة القراءة

ولماذا كانت كل هذه الفصول؟ وهل كانت هذه الرواية سبباً ليحكي الكاتب من خلاله قضية روائية شائكة، وإذا لم يكن الأمر كذلك، فلماذا كان هذا الاحتشاد، ولماذا أربع منوات؟ ولماذا هذا السفر الروائي الضخم، الذي استصعبت قراءته في جلسة واحدة على العديد من المتخصصين، علماً بأنه موضوع مشوق وأن الجميع يسعى إلى معرفة أسرار غموض المرأة بما فيهم النساء ذواتهن. لن أحكى عن طرائق الكتابة، وعن التكنيكات الكثيرة المطروحة مثل الأمثلة أو الحكاية أو التضاد، أو التقابل، أو الانسيابية، والتي شغلتنى كثيراً، أثناء التفكير في هذه الرواية، إنما كنت أبحث جاداً عن تكنيك آخر، فورم آخر، غير متعارف عليه، فورم صادم، يليق بصدمة الفكرة ذاتها.

استدعت الفصول بعضها بعضاً، وبدأ البعض كأن كل فصل قائم بذاته، وهذا غير صحيح، لقد خدعت الرواية البعض، وشاموها: أليس من الممكن أن نتزع فصلاً من فصولها دون أن تتأثر الرواية، نعم يمكن ذلك.. لكن أليس هذا الفصل في صلب اهتمام "الجماليات" أم لا، فإذا انتزعت فصلاً تكافأنا أنت تريد الاستغناء عن جزء من الجميلة

ذاتها، لأنهن في الحقيقة ذائبات في نسج جميلات المختل، ولا يمكن أن نفصل هذا عن ذلك، كأنما تتجزأ هوية الإنسان الفردية والجمعية على حد سواء، وبدأ أن ثمة مخاوف من تنادى النقد، فقدان الذات، والبيئة والمدينة، مما يريك العمل، ويكون من السهل بعد ذلك انتزاع أجزاء أخرى. وعندما طرح أحدهم مثل هذا أيقنت أنه لم يدرك الخوف الذي يمكن أن يهيمن من فقدان جزء من عمر الكاتب ذاته، أو كل عصره، فقدان مدينة المطلقات والأرامل، وسط تناحرات ممية بين كل فصول العمل الروائي، الذي يرغب كل فصل فيه أن تكون له اليد الطولى، الكلمة العليا، أن يتولى زمام المبادرة، زمام الصدارة، وأن لا يبدل غيره.

صدرت هذه الرواية في أواخر ديسمبر ٢٠٠٢ أي أنها صدرت قبل تدمير العراق بعدة أسابيع، ونحن نعلم الحالة التي وصل إليها العالم العربي في هذا الوقت، والذي مازال يعيشها، والذي يبدو أنه سيعيشها إلى فترات طويلة قادمة، لقد نزعزت عن الأوطان العربية طرورها، وأضفت على هذا الرأهن بعداً زمنياً يمتد في الماضي ويستشرf المستقبل.

وهذه المدينة ملقطة الجهات والأمكنة والحضارات، والصراعات والفنون، والصناعات والأفكار والمخاوف والشكوك، هي ملقطة نساء العالم، العظيمات، القائدات، رئيسات الوزارات، هي ملقطة حروب أرامل جنوب شرق آسيا، في الهند، الفلبين، بنجلاديش، سريلانكا، الفلبين، الحاصلات على جوائز نوبل في الآداب والعلوم، ونساء الرؤساء والحاربات العظيمات، جان دارك مثلاً، والمفقات والقائدات، عالمات الذرة والجاوسمات والعاهرات، هي ملقطة نساء العالم أجمع.

كن "الجماليات" يستعدين هاته النسوة لشدة أزهرن، كنموذج وقوة، كمثال على أن الحياة يمكن أن تُعاش.

وكانت المشكلة الكبرى التي ترققت أمامها - ضمن مشاكل كثيرة أخرى - قبل البدء هي كيفية إيجاد صينية، أو لفحة روائية جديدة تمتدح هذه الفكرة التي كلما أيقنت أنها اكتملت وجدها مليئة بالتقوب، وكلما أغلقت باباً، انفتحت أبواب كثيرة، وبدأ أن كل فكرة تستدعي فكرة أخرى وهكذا.

فإذا كان الموضوع هو المطلقات والأرامل، وهذه طبقة من طبقات السجاد الجمعي التي تشملها الرواية، فما يا ترى الطبقات الأخرى، وهل كان صلب العمل الروائي هو عدم وجود رجال؟، ليس بالمعنى البيولوجي الذي يعتقد البعض أنه يعني المطلقات والأرامل؛ وإنما بمعنى آخر، أبعد، وأشمل، هل كان هذا تجسيداً للحالة التي وصلنا إليها الآن.

الجديد حقاً هو أن تكسر هذه الرواية كل تقاليد وأساليب المرد والتكتيك المتعارف عليها، لقد مزجت وصهرت كل الأصوات المتعارضة في بوتقة تسيح عمل قائم وراسخ يتكى على احتياجات الحياة اليومية في مدينة متخلفة، الثثرة أحد وسائلها، التلفزيون، الاستماع، الحكايا، الاجتماعيات، التواصل من خلال نوادي الحكي والاستماع، والبكاء، قراءة الطالع، قراءة الحظ، الأحلام أحد الوسائل البديلة لحياة حقيقية يرغبها، يودون أن يعيشها، يمارسها فعلاً بالأحلام، فيتداخل الاجتماعي، والثقافي والديني والاقتصادي والسياسي والمسلط العام، والرغبات المتوحشة تدخلاً فريداً، لا يمكن الفصل بينها أبداً، لقد فتحت مجالات واسعة أمام المدعين، وجددت طرائق المرد، بعد أن بدا أن كل هذه الطرائق قد استنفدت أغراضها وأنهم يعمدون ويزيدون ويقلدون بعضهم، هذه الرواية أعطت أملاً جديداً، واستحدثت حكماً جديداً، بطرائق جديدة . وحتى يتغلبن، ويتصرن على قسوة الأيام، تتدخل الأحداث اليومية البسيطة بالأحداث الكبرى التي تهمهن في المقام الأول . وفي خضم تحريك كل هاته الجاميع من الأبطال والشخصيات النسائية عبر التاريخ المقروء والمسموع والرئي والمعيش، كان من الصعوبة الشديدة على الكاتب أن يتابع رغباتهن إلا بشق الأنفس، وبجهد فوق طاقة البشر في مود أو حالة واحدة لمدة أربع سنوات كاملة، لا يرجع اختياراته وأفكاره إلا لضرورة الفن وليس لضرورة الرقابة .

لقد تطلب كتابة هذه الرواية القيام بدراسات تفصيلية وميدانية وبحثية، ومراجعة لكل معلومة، وهي بالنسبة الآلاف المولفة، حتى أن القارئ لا يجد سطرأ واحداً، خالياً من معرفة جديدة أو معلومة أو عدة معارف، ولقد وضع أن المرأة قوة عاتية، جبارة، والاقتراب من عالمها مخاطرة تصل إلى

لقد بدا كما لو أن الرواية العالمية، كما قال الدكتور حاتم عبدالمطعم عثرت على من استطاع أن يجدد شبابها، ويخلق رواية أخرى غير مسبوقه وغير التي نعرف، جديدة في كل شيء، ليس على إبداع الكاتب فقط وإنما على كل من سبقها من أعمال، ليس في الأدب العربي فقط، وإنما في كل الآداب العالمية أيضاً كما قالت جريدة الأهالي أيضاً، وقد قال الدكتور سليمان العطار إن هذا العمل لم يسبق أن كتب مثله في العالم، وقال الدكتور محمد عبدالمطلب إن التناول النقدي للجماليات يستغرق وقتاً أكثر من تناول عشرة دكتوراه، وعندما يقول الروائي الكبير خيرى شلى إن هذه الرواية من الأعمال الكبرى التي تغير المجتمعات، نفهم لماذا كل هذا التقييم من جميع الصحف الأدبية، سواء المصرية أو العربية . وقال بعض الروائيين من جيلي، إننا نفرح بهذه الرواية وبهذا الكاتب، لأنه الذي جدد الرواية، وهذا مصوب لجيلنا، أنيس كل هذا مصدر الفرح والسعادة، وإن أوضاع تواضعاً زائفاً، فهذا حق، وإذا كان هذا ما أحدثته "الجماليات" فلماذا نخجل من ذكره؟ ولماذا يأتينا الغرب بكل جديد، ولماذا لا يكون لنا نحن زمام المبادرة، خاصة أن التراث المتخيل الذي اعتمد عليه الغرب في كل إبداعاته كان تراثاً عربياً في المقام الأول .

وبرغم تعدد الأصوات "البولوفينية" فإن الأصوات المتعارضة تجاوزت في نسق ناعم، مبتعدة عن السائد والمألوف، وأقنعة بهيئة واعزاز وثقة على مبدعة من الرواية التقليدية والكلاسيكية، رغم هذا الحجم، والذي قالت أخبار الأدب عنها عندما نشرت خبراً عن صدورها إنها مرشحة لأن تكون الرواية الأضخم في تاريخ الرواية العربية، لقد بدا كما لو أن الرواية بصفة عامة - في طئي - عثرت فجأة على برصلة جديدة تأخذها في اتجاه جديد .

عندما فكرت في كتابة هذا الموضوع يتوق لى أن

درجة الجنون و التهور ، كأنها فتابل نووية
موقونة ، كشارك تنفجر في من ليس لديه الخبرات
الكافية والمتعددة لعالم المرأة الغامض هذا ، أو لن
يحاول الاقتراب من هذا العالم العجيب ، أو حتى
الذي يزعم أن لديه خبرات كثيرة بالمرأة ، وقد قال
لى الدكتور عبدالقادر القطار رحمه الله عندما قرأ
فصل القبلات مملصلاً فى الأهرام المربى (نكه
ستفتح عليك أبواب الجحيم ، لأنك دخلت عش
الديابريز . وقد كان .

إن فصل مثل فصل القبلات مثلاً استدعى القراءة
فى تاريخ الشعر والرواية والفنون التشكيلية ،
وأشهر القبلات فى السينما ، وتاريخ القبلات منذ
فجر التاريخ ، وكيف بدأت القيلة ، وفوائد القبلات ،
خاصة للعباية منها ، قبلات الحيوانات والأحذية ،
وأشهر القبلات التى أقامت اللوات ، كقبلة أحد
الفلاحين لحذاء شاه إيران ، القبلات برائحة
العطور ، ويطعم الفراخه ، وغيرها الكثير .

أما الكلام عن الضحك فى الهواء الطلق ، والتدب
والعويل ، والوحدة ، والموت قهراً فحدث عنها ولا
حرج ، ومن أجل الكتابة عن التصغير والتكبير
والإدمان والهستيريا والاكنتاب ، قرأت فى العلوم
والطب والفلك ، وطب المناطق الحارة ، والباردة ،
والسيكولوجى ، والباراميكولوجى ، مجالات
علمية ، ودوريات وكتب فى علم النفس ، وفى
قراءة الطالع وتفسير الأحلام ، وخطوط الكف
وبصمات الأصابع ، ومن خلال القراءة فى الفنون
وفى مقاييس الجمال تعرضت للرواية لأشهر
"الجميلات" فى العالم ، ولأشهر الفنانات ، وتطلب
هذا القراءة عن احتياجاتهن ورغباتهن وهواياتهن ،
فتفتحت كتب فى كل أنواع المكياج والمطور
والأورقيليم ، كل أنواع الفنون ، تواريخ تطور
ملابس المرأة ، تواريخ اكتشاف الأنواع المتعددة ،
مثل الميكروجيب والمبنى ، وتواريخ قصات الشعر
والألجوسون ، والرائدات الأوائل فى الملابس
والمضيفات وغيرهن الكثير .

قراءات لفصول وكتب عن سلالات الكلاب ،
وأشهر الكلاب ، وقنادل الكلاب ، ومذاقها
وأزلافها ، وقصات شعرها ، والمصايبات المنظمة
لسرقتها ، واكتشفت أن تجارة الكلاب المسمومة
والتي يتم تعذيبها وتغيير معالمها فى فرنسا مثلاً تأتى
فى المرتبة الثالثة بمليارات الدولارات بعد سرقا
المسارات والمخدرات ، وكانت لأسماء الكلاب
فصول أغرب من الخيال ، واكتشفت أن لها قنادل
وحرماً وعقود زواج ، ولها أفراس ، وباديكير
ومانيكير ، ولهذا الكلاب زعماء ونواب وللعرمان
وللعروسات منها حموات وحميان .

ومن أجل عيون فصل السجن ، كان على أن
أعيش متخيلاً هذا الواقع المرعب ، الذى كان من
الممكن بسبب هذا الفصل وفصول أخرى أن أعيش
تجربة السجن حقيقة لمدة ثلاث سنوات كما قال لى
المحامي ، لكن الله علم ، الحمد لله ، فليس لدى رغبة
مطلقاً فى أن أعيش هذه التجربة ، حتى لو كانت من
أجل الكتابة بصدق كامل ، فهمنجواى كان يقول لم
أكتب إلا ما سمعته ، وأنا أقول إن الروائى بخياله
يستطيع أن يصنع أعظم تجاربه خيالاً فى نطاق
وداخل حدود الصدق الكامل .

وهناك فصول أخرى كثيرة أرهقتى مراجعها ،
ولا أريد أن أمتدح قسوة كتابتها ، وقسوة الاستعانة
بالبحث والتتقيب فى هذه المراجع من أجل معلومة
واحدة وأحياناً لا أخرج منها بأية معلومة .

تمت "الجميلات" بالفتور ويحوار الاختلافات ،
والاجتهادات ، والمصانعات ، وهى معنية بالأساس
الثقافى الحضارى وتجلياته الاجتماعية والدينية
والسياسية والإنسانية .

على أنه من الأهمية بمكان ، كما أنه من الجدير
بالذكر أن أذكر أنه قد اعترضتنى عراقق كثيرة ،
غير مفهومة ، غير مبررة ، عندما كنت أكتب هذا
العمل ، ويعد أن انتهيت من كتابته ، مثلاً تعطلت
مطابعة الليزر أكثر من مرة وتم تخريبها أيضاً ، ولا
أعرف إن كان ذلك متعمداً أو طبعياً ، وأن الورق

درجة الجنون و التهور ، كأنها فتابل نووية
موقونة ، كشارك تنفجر فى من ليس لديه الخبرات
الكافية والمتعددة لعالم المرأة الغامض هذا ، أو لن
يحاول الاقتراب من هذا العالم العجيب ، أو حتى
الذي يزعم أن لديه خبرات كثيرة بالمرأة ، وقد قال
لى الدكتور عبدالقادر القطار رحمه الله عندما قرأ
فصل القبلات مملصلاً فى الأهرام المربى (نكه
ستفتح عليك أبواب الجحيم ، لأنك دخلت عش
الديابريز . وقد كان .

إن فصل مثل فصل القبلات مثلاً استدعى القراءة
فى تاريخ الشعر والرواية والفنون التشكيلية ،
وأشهر القبلات فى السينما ، وتاريخ القبلات منذ
فجر التاريخ ، وكيف بدأت القيلة ، وفوائد القبلات ،
خاصة للعباية منها ، قبلات الحيوانات والأحذية ،
وأشهر القبلات التى أقامت اللوات ، كقبلة أحد
الفلاحين لحذاء شاه إيران ، القبلات برائحة
العطور ، ويطعم الفراخه ، وغيرها الكثير .

أما الكلام عن الضحك فى الهواء الطلق ، والتدب
والعويل ، والوحدة ، والموت قهراً فحدث عنها ولا
حرج ، ومن أجل الكتابة عن التصغير والتكبير
والإدمان والهستيريا والاكنتاب ، قرأت فى العلوم
والطب والفلك ، وطب المناطق الحارة ، والباردة ،
والسيكولوجى ، والباراميكولوجى ، مجالات
علمية ، ودوريات وكتب فى علم النفس ، وفى
قراءة الطالع وتفسير الأحلام ، وخطوط الكف
وبصمات الأصابع ، ومن خلال القراءة فى الفنون
وفى مقاييس الجمال تعرضت للرواية لأشهر
"الجميلات" فى العالم ، ولأشهر الفنانات ، وتطلب
هذا القراءة عن احتياجاتهن ورغباتهن وهواياتهن ،
فتفتحت كتب فى كل أنواع المكياج والمطور
والأورقيليم ، كل أنواع الفنون ، تواريخ تطور
ملابس المرأة ، تواريخ اكتشاف الأنواع المتعددة ،
مثل الميكروجيب والمبنى ، وتواريخ قصات الشعر
والألجوسون ، والرائدات الأوائل فى الملابس
والمضيفات وغيرهن الكثير .

قبله صاحب مكتب الكمبيوتر، وكانت نصيحتهما بعدم طبع هذا العمل، لأنه من خط سيره لا تبشر نتائجها بخير، وانتقلت بهذه الرواية بين عدة مكاتب، وعدة مطابع، مع ناشر هذه الرواية، وأحدهما رجائا، وأمرنا مقهوراً أن تأخذ أوراق هذه الرواية، وإلا حرقناها كما قال، فقد كانت نحسأ عليه، ولم تكن نعرف أن هذا إنذار وأنه فور صدور الجملات ستعرض للمصادرة، وأعرض أنا للمحاكاة والسجن، وسبهر الناشر، والذي مازال هارباً حتى الآن، فهل كانت الرواية تحت المراقبة منذ البدء في كتابتها؟ ■

الذي يتم طباعته، كان يتم بعدة أبناط مختلفة "فونت" في نفس الصفحة، خفيفة وثقيلة "بولد"، رغم أنه فونت واحد، واستعنا بأكثر من فني ومتخصص، ومهندسين، وحملنا الطباعة إلى أكثر من مكتب متخصص، وأحد المكاتب الذي به أصول هذه الرواية تم حرقه بumas كهربائي، وعندما ذهب صاحب مكتب آخر يشتري تلك لطباعتها ضاع منه في الأتوبيس أو نمسه، وفي المطبعة تم تغيير الغلاف أكثر من مرة بعد أن تم طبعه، ولقد أيقنت بأن ثمة مشكلة غير منظورة، ثمة مشكلة ميثافيزيقية، وقد أحسها المسئول عن المطبعة، ومن

الرواية البوح... الدهشة... المغامرة

ابتهاج سالم

المتعة والذباب... الألم والفرح... تراكم الغيرات... ضغوط الحياة
اليومية... الآخر... المكان... الزمان... الخيال... الحب... الكره...
الغضب... المراهلة... السقام... الحرب... النهم للعالم... الحرية... البوح
... الدهشة... المغامرة... الجوث...
تلك ببساطة مكونات العوالم النفسية والاجتماعية المحفزة لكتابة الرواية على.

كتابا تمرقنى على عوالم جديدة وبدلة لعالمى
المحدود وتزيدنى معرفة وخيالاً.
وقد كانت مكتبة أبى... رحمه الله... فضل كبير
على، إذ كانت توجد بأنواع عديدة من أمهات الكتب
فى الأدب والسياسة والتاريخ والفلسفة والفن
الشعبى وغيره...
ولا أنسى حكايات جدتى، وحلقات بابا
شارو وألف ليلة وليلة فى الإذاعة
كذلك لا أنسى فضل أساتذى فى اللغة العربية الذى
ساهم بقدر كبير فى تشجيعى وحبى لمادة التعبير.

تجتاحنى حالة البوح، تتحرك الذاكرة
وحين مع حركة القلم لتخط عالماً درامياً جديداً
على الورق، ربما اكتشفه بدهشة
الأطفال بعد الانتهاء منه.
كتابة الرواية عندي، لم تأت فجأة وإنما سبقها
تمهيدات وإرهاصات وحالات نفسية متقلبة وفقاً لما
أقابله من أحداث سواء كانت مفرحة أم مؤلمة.
مشوارى مع الكتابة بدأ منذ صغرى، فقد كنت
شديدة الشغف بالقراءة، أتردد على باعة الجرائد
ومكتبة المدرسة وسور الأزبكية، أقطع ميلنا من
مصر وفى، ربما كنا فى بعض الأحيان، لأشتري

أفادني كثيرا في رواياتي بعد ذلك... أذكر أنني تعرفت على "جان جاك روسو" وموباسان وألفونس دوديه وفكتور هيغو وموليير ورأسن كما ذكرت سابقا، كما تأثرت بالشاعر والمفكر العظيم فولتير والنقطة الحداثية في شعر رامبو وغيرهم من رواد الأدب الكلاسيكي، ولا أنسى إعجابي الشديد وتقديرك وكنت لم أزل في سن المراهقة بالكاتبة الفرنسية الأصل "جورج

صاند" التي اتخذ لها اسم مستعارة، وكانت تجوب المقاهي والحانات والشوارع وأماكن مختلفة داخل وخارج البلاد، مثقكة في زي الرجال لتتصرف على أجواء وأماكن لا تدخلها النساء، إذ كانت المرأة في فرنسا وتقديرك، صعب عليها ممارسة حريتها كما الرجال.

كنت أعلق (كتابة) على ما أقرأه في كراسي الأمانة وأتخيل تحرري من قيود وعادات تحد من حريتي وأشرد في عوالم بديلة وغد أفضل. ثوالت قراءاتي بعد ذلك في فترة الثمانين، فأذكر على سبيل المثال لالاحصر، بعض الروايات التي أثرت في إبداع الروائي:

"شجرة البوس" و"الأيام" و"دهاء الكروان للكاتب الكبير" طه حسين.

قنديل أم هاشم للكاتب الفذ يحيى حقي السائرون نياما لصعد مكاي زقاق المدق والسراب والثلاثية للكاتب العالي نجيب محفوظ

غصن الزيتون للكاتب محمد عبد الحليم عبد الله

الحرام لكاتبنا العظيم يوسف إدريس والإسلامه للكاتب علي أحمد باكثير وفتحت مداركي أكثر فأكثر في فترة

الجامعة، وكانت للتبصير نصيب كبير في تكوين نمق فكري ومعرفي أثر في رؤيتي الإبداعية. قرأت عن الفلسفة الوجودية والمثالية والوضعية والمادية التاريخية وتعرفت من خلال تلك الفلسفات على مفكرين عظام أثروا بالتأكيد في رؤيتي

و كانت لدى كرامة صغيرة أحييتها في مكان آمن لأمارس برحي على الورق، وأكتب ما لا يمكن البوح به علنا وخاصة أن البنت الصغيرة في الشرق يمارس عليها تحاريم شتى حتى على مستوى أحلامها وأفكارها. لذا كانت الكتابة هي الملاذ الحافظ لأسراري وأفكارتي وخيالي وأحلامي والبوح بكل ما هو مسكوت عنه.

وكم كانت دهشتي حين أعيد قراءة ما أكتبه أو أعرضه على أصدقائي أيق بهم، فيثبون على ما أفيض به على الورق من كلمات... دهشة تتمكنني وكان هناك آخر يتلمسني ويدفعني لحالة الإبداع. ولم تنفاد رني الدهشة ولم يكف البوح حتى لحظة كتابة هذه السطور.

كنت أحب القراءة حبا جما وأرى فيها عوالم بديلة ومختلفة عن عالمي المحدود.

تأثرت في البداية على قدر عسري المراهق بسلسلة روايات عالمي وسلطة أقرأ وكتابي و ألف كتاب و روايات الهلال وغيره...

أذكر على سبيل المثال لالاحصر، أنني قرأت للكاتبة الإنجليزية "أجلانا كريستى" وللكتاب الفرنسي "فكتور هيغو" وأذكر كم تأثرت وتماطلت مع الطفلة "كوزيت" في رواية "البؤساء"، ومن الكتب التي وقعت تحت يدي أيضا

رواية "المعجوز والبحر" وأذكر أنني اشتريتها من على سور الأزبكية وكان ورقها أسفر باهتا، وكانت رواية رائعة للكاتب الأمريكي "إرنست همنجواي" وكم من المرات خلقت مع ذلك المعجوز في مقاومته الشرسة لأمواج البحر ولإصراره على التمسك بسمكته:

وتأثرت أيضا بالكاتب الفرنسي "إميل زولا" و مسرحيات "موليير" و "رامين" و "نكسبير" وكان للأدب الفرنسي تحديدا نصيب كبير في قراءاتي إذ كنت أدرسه في مدرسة اللغات في حي النصارى بالقاهرة ثم في مدرسة اللغويين بمصر الجديدة، وقد

زملائي في تكوين جماعة صحافة مستقلة وإقامة مؤتمرات والاشتراك في احتجاجات ضد سياسة الانفتاح الاقتصادي، والتعبير عن آرائنا وجهات نظرنا في مجلات الحائط وأذكر أن بداية ظهور التيار الديني المتشدد والمتطرف كان في فترة السبعينيات في الجامعة، حيث اتخذت حكومة السادات في مواجهة المد اليساري والمدهش أن ذلك التيار المتشدد هو الذي أطاح بصانعه.

تعرفت في تلك الفترة على اتجاهات جديدة وحديثة في الأدب.

أدعشتني لغة الكاتب الكبير "يحيى الطاهر عبد الله"، لغة مكثفة تقرب من الشعر وكذلك حبكته الدرامية ورسمه لشخصياته، للحق أقول أفادني يحيى الطاهر عبد الله كثيرا في عالمي الروائي. وأذكر أن أول عمل روائي قرأته له، كان "الطوق والأسورة" ثم توالى قراءاتي له، فقرأت "حكايات الأمير حتى ينام" وثلاث شجرات تلمر برقلا وغيره من الأعمال....

وأذكر أيضا أجداء وأدبيات استغدت من عالمهم الروائي وهكذا: الأديب الكبير "إبراهيم أصلان" والروائي البديع "خيري شلبي" والأديبة العظيمة "لطيفة الزيات" والروائية "رضوى عاشور" و"سلوى بكر" و"سهام بيومي" و"سحر توفيق" والروائي المتمرس "محمد البساطي" والروائي الجميل "معيد الكفرأوي" وقرأت أيضا العمل الإبداعي الرائع "الزوني بركات" للروائي الكبير "جمال الغيطاني"، كما قرأت لـ "سمد مكاي" و"عبد الرحمن الشرقاوي" و"تيمان عاشور" و"محمود دياب" و"صلاح عبد الصبور" وكثيرين من جيلي الستينيات والسبعينيات مما لا تسعني الذكرة لرصدهم جميعا...

وبعد قيام حرب أكتوبر ٧٣ بسنوات قليلة وتخرجي في الجامعة سافرت إلى مدينة بورسعيد حيث البحر والنوارس والأفق المفتوح.... وكان توقيت سفرى مواكبا لتحويلها إلى منطقة حرة وذلك من وجهة نظري كانت بداية الخسارة لتلك المدينة ذات

للعالم، أمثال: "سارتر" و"كامو" وأوجست كورنت و"إيمانويل كانط" و"دوركايم" و"نيتشه" و"هيجل" و"فولرباخ" و"ماركس" و"إنجلز" وغيرهم....

كما قرأت في تلك الفترة أيضا روائع من الأدب العالمي لكل من "ديستوفسكي" و"تولستوي" و"جون شتاينبك" و"ميكوف" و"برنارد شو" و"إيسن" و"فرجينيا وولف" وغيرهم....

دخلت الجامعة في بداية السبعينيات، وكانت الجامعة وقتذاك مشتعلة بالمظاهرات والاحتجاجات المتددة بحالة اللاسلم واللاحرب التي كانت سائدة قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣ وبعد أن طالبت سنوات الاستنزاف وضج الناس وكذلك نخبة المثقفين والطلاب بحال اللاسلم واللاحرب في تلك الفترة من حكم السادات.

كان لهزيمة ٦٧ تأثيرها البالغ على وجداني، إذ كنت مشبعة قبلها بشعارات وأحلام وأمانى، زينتها لي فترة حكم عبد الناصر وما يسمى ثورة ١٩٥٢ وشعاراتها الحالية.

لذا... كانت التكلفة بمثابة الكارثة التي أصابتي بالذهول والمرارة والإحباط وأنتني لأرى أن ما وصلنا إليه الآن من تردى في الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ما هو إلا حصاد تكلفة ٦٧ وتحولات قوى وعلاقات الإنتاج بفعل سياسة الانفتاح الاقتصادي في عصر السادات.

بدأت علاقتي بالنشر منذ دخولي الجامعة، نشرت أول قصة لي في جريدة الطلاب بإتحاد طلاب الجامعة وكذلك نص مترجم لشاعر الهند العظيم "طاغور" وكنت لم أزل أبوح في كرامتي ببعض النصوص الإبداعية... قصص... قصائد غير موزونة غالبا... ربما يطلق عليها قصائد نثر... ربما وكذلك بعض المشاهد الأدبية التي ربما كانت بنور "أعمال روائية".

لكن انغماسي في العمل السياسي فترة ليست بالقليلة أبعدني عن الإبداع بعض الوقت، انشغلت وبعض

التفاصيل الصغيرة والكبيرة، دخلت إلى عالم الرواية ليفيض قلبي بكل ما يحمله من أعباء وروى لأكتب بمعالجة درامية وحبكة روائية ولغة بسيطة كل ما يجول في عقلي ووجداني وأريده أن يصل للقارئ... فبعد صدور مجموعتين

قصصيتين، هما: دنيا صغيرة ١٩٩٢ و نخب اكتمال القفر ١٩٩٧ دخلت إلى عالم الرواية متعطشة إلى أبعد حد حالات البوح والدمشة والمغامرة.

وجاءت روايتي الأولى "نوافذ زرقاء" عام ٢٠٠٠ التي نشرتها في الهيئة المصرية العامة للكتاب، لتحترق على الكثير من التفاصيل

والوقائع والشخصيات ولتبرح من فترة قارة وحصاصة في تاريخ مصر، ألا وهي فترة حرب الاستنزاف من ١٩٦٧ - ١٩٧٣ جاءت روايتي الأولى لتكون شاهدا على تلك الفترة الزمنية من تاريخ البلاد تلك الفترة الانتقالية في الشخصية المصرية.

وعلى قدر ما كانت دهشتي من تلك التحولات، على قدر ما كان بوحى، ومغامرتي في كتابة ذلك النص.

أغرنتني فكرة أن أعبر عن كائن يحمل صفتي الذكورة والأنوثة لأعبر من خلال هذا الانقسام المتزاوج، دراميا، عن حالات الانقسام المنتشرة داخل واقعا النابعة من ضغوط نفسية واجتماعية واقتصادية، واستخدمت أكثر من ضمير أيضا

للدلالة عن ذلك الانقسام، مع الحرص على البناء الدرامي... هي مغامرة أدبية في العمل الروائي وغير مألوفة، ومع ذلك ومن خلال معالجة درامية تمس واقعا وما يقع عليه من ضغوط، ورغم التفاصيل النابعة من حالة البوح ورغم الدهشة التي

أصابتي بعد كتابتها والمغامرة بتقديم نوع من الجنس الأدبي الروائي غير المألوف، فقد نالت تلك الرواية جائزة أدب الحرب.

أقول إن البوح لا بد أن يكون نابعا من مفردات واقعا المعيش، وليس بوحا مجرد الدردشة أو التسلية فالكتابة موقف وروية ورسالة وليست مرادا فقط... حتى الخيال يكون مستعدا من الواقع.

التاريخ الوطني عام ١٩٥٦، إذ حولتها المنطقة الحرة إلى ما يشبه "مدينة القرقون" كما وصفتها في إحدى قصصى.

امتلات البلد بكل أنواع السلع الاستهلاكية والغرباء والمهرين والشركات المتعددة الجنسيات والمستثمرين، ولكن للأسف كانت أغلب التجارة في السلع الاستهلاكية السريعة الريح دون الالتفات لتأسيس صناعات ثقيلة مستقرة أو مؤسسات منتجة على المدى الطويل، فضلا عن إقامة الجمارك على حدودها وكان الداخل والخارج إليها غريب وكأنها خارج حدود مصر.

تأثرت جدا بما آلت إليه حال تلك المدينة الجميلة وكتبت العديد من القصص النابعة من واقع المنطقة الحرة، نشرتها في أول مجموعة قصصية لي بعد عودتي إلى القاهرة وكان عنوان المجموعة "النورس" ونشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

حدثت إلى القاهرة في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات لأجد القاهرة قد تحولت أيضا بفعل سياسة الانفتاح الاقتصادى مائة وثمانين درجة انتشرت فيها أيضا الشركات متعددة الجنسية وتم خصخصة العديد من المصانع والمؤسسات وتمريح عمالها بمكافآت متواضعة بالقياس إلى سنين خدماتهم وانتشرت البطالة وساءت أحوال التعليم وزحف الفساد كما انتشر أيضا التطرف والتمسب الدينى الذى وصل إلى حد الإرهاب.

كل تلك الأحداث المؤلمة والتحول السريعة فى هوى وعلاقات الإنتاج وإنهيار الكتلة الشرقية بسقوط الاتحاد السوفيتى وانعدام قوى التوازن بين الكتلة الشرقية والغربية وظهور العولمة واستمرار الصراع العربى الإسرائيلى وسقوط بغداد والكساد الاقتصادى والفلاء وتردى القيم الأخلاقية وانتشار الروح الفردية

أقول: إن كل تلك العوامل جمعاء قد دفعتنى بقوة إلى حالة بوح متفحقة على الورق، فدخلت إلى عالم الرواية الذى استوعب كل هذا الزخم وكل تلك

من هنا جاءت فكرة روايتي الجديدة، وأثناء حالة البوح الإبداعي توصلت إلى حيل فنية، أرسل بها رؤيتي إلى القارئ... ماذا لو حضر إلينا هذا الـ "فرج" من واقعه الافتراضي وعاش في واقعنا الملموس، شرط أن يتحول إلى إنسي مثلنا دون أية قدرات خارقة أو سحر.

بنيت معالجاتي الدرامية في أكثر من مستوى: الصراع بين الواقع الافتراضي والواقع الملموس واستخدمت حيلاً فنية من خلال الاستعانة بالمروث الشعبي والحكايات الخرافية والأسطورة والسحر.

مستوى آخر: البحث عن الهوية مستوى ثالث أبهما أكثر خرافة وغير قابل للتصديق، الواقع الافتراضي أم واقعنا الملموس بما فيه من فساد وجرائم وتحارب استعنت بأخبار موقفة وحوادث بقصة يومية تصدر في الصحف والمجلات كما استعنت أيضاً ببعض الأغاني المعبرة عن الزمن.

كل رواية جديدة عندي مفارقة مختلفة عن سابقتها.

وأخيراً أقول:

أتمنى أن تستمر حالتي البوح والدهشة عند كتابة أي عمل روايتي... وألا يشيب على حس المفارقة، فالمفارقة بها قدر كبير من الحرية والحرية قرين الإبداع... وما زال واقعنا يطرح ثمار رواياته من خلال مبدعيه ومبدعاته حتى الآن... أذكر على سبيل المثال لا الحصر: علاء الأسواني، سعيد مكاي، سعيد نوح، صفاء عبد النعم، خالد إسماعيل، منحر توفيق، هويدا صالح حمدي أبو الجليل، ملوى بكر، سهام بيومي يوسف زيدان، سهيل المصادقة، إبراهيم عبد المجيد. أمينة زيدان، نجوى شعبان، مني خالد، حمدي الجزار وغيرهم. ومن الشباب: طارق إمام، مها زكي، أمال عريضة، نهى محمود، شريف عبد المجيد و منال فاروق وسمر نور ومحمد عبد النبي و رباب كساب.... وغيرهم..

وجاءت روايتي الثانية "صندوق صغير في القلب" عام ٢٠٠٤ وكتبتها ما بين حرب الخليج الأولى والثانية ثم توقفت لأعود إلى تكميلتها بعد سقوط بغداد عام ٢٠٠٣.

أعادتي صدمة مسقوت بغداد إلى نفس الإحساس بهزيمة يونيو ١٩٦٧ نفس الشعور بالثكسة، وكان الزمن يعود بنا إلى الوراء كانت حالة البوح صعبة للغاية في تلك الرواية لأن الجرح كان عميقاً

واعترفتي حالة من الغربة الشديدة، فطرحته تساؤلاً داخل الرواية: الغربة داخل الوطن أم خارجه أبهما أشد وطأة؟ والرواية نشرت في مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة عام ٢٠٠٤ ومكتبة الأسرة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. أما روايتي الثالثة "السماء لا تمطر أحبة" التي نشرت عام ٢٠٠٩ في معرض الكتاب، عن دار "فكرة للنشر والتوزيع، فتلك قمة المفارقة والدهشة والبوح.

ولتلك الرواية حدوة طريفة، يمكنه أن تطلق عليها ما يسمى بالكوميديا السوداء.

كنت ذاهبة إلى عملي، ومررت على السوق الشعبي قرب بيتي، قرأت فلاحاً صبوحة الوجه، تفرش خضارها أمامها وتفرشه بالماء صائحة "ابعت يا فرج" وترد عليها أخرى جالسة أمام أففاسها: "ابعت يا فرج" ويرد ثالث يرفع النغفاء عن عريته اليد: ابعت يا فرج...
فلذا بي أبشتم لهم وأردد أنا الأخرى: ابعت يا فرج...
وفي أثناء سيرى في طريقى إلى مترو الأنفاق، ضحككت باندعاش مرعدة مع نفسى:

"كل هؤلاء القمر ينتظرون كائنًا غير مرئي اسمه فرج ليحل مشاكلهم ويمطوهم الهيئات؟... وهزرت رأسي متأسية على حالنا الذي وصلنا إليه، في وقت وصل الإنسان فيه إلى القمر وإلى أعلى درجات العلم والتكنولوجيا وما زال هناك ناس ينتظرون فرجاً... يا لها من تعاسة.

ولا يغوتى أن أذكر بعض الروائيين العرب :
 الروائي السوري الكبير: حنا ميناء .
 الروائية اللبنانية: هدى بركات .
 الروائي الجزائري: الطاهر وطار .
 الروائية اللبنانية: حنان الشيخ .
 الروائي الفلسطيني: إميل حبيبي .
 الروائي السوري: نبيل سليمان .
 الروائية البحرانية: فوزية رشيد .
 الروائي المغربي: محمد بركة .
 الروائية الكويتية: فاطمة العلي .
 الروائي السوري: زكريا تامر .
 الروائية العراقية : عالية مدوح .
 الروائية الكويتية: ليلى العثمان .

الروائي الفلسطيني : يحيى خليف .
 الروائي اللبناني: أمين معلوف . . . وغيرهم
 وهكذا نرى أن الرواية المصرية والعربية في
 ازدهار، وكذلك الرواية العالمية، فقد تأثرت كثيرا
 بأدب وأدباء أمريكا اللاتينية أمثال جابرييل جارسيا
 ماركيز، وخوان رولفو، وكارلوس بونيتا
 وغيرهم، والكاتبة الإنجليزية دوريس ليسنج التي
 حازت على جائزة نوبل منذ سنوات، والكاتبة
 الأمريكية تومي موريسون وغيرهم
 إنه زمن الرواية بالفعل . . . كما أشار د. جابر
 عصفور في كتابه وكما هو واضح من تدفق حالات
 البوح عند المبدعين والمبدعات باختلاف جنسياتهم. ■

ضد الكتابة

سلوى بكر

تحتشد اللحظة الراهنة لتحويل الكتابة إلى فعل عي، فالتقليبات الحديثة للتكوين تجعل القلم محض رمح بدائي، مقارنة بمسألة الكمبيوتر، وآلة الإعلام الجبارة تتكسح الخيال المكتوب بالكلمات بالصورة المتجاوزة لكل تصور عبر فنون التركيب وإعادة صياغة الزمن ذاته عند اللزوم، ولقد تم إخضاع الكتابة الأدبية إلى ثقافة السوق وألبانها وقوانين العرض والطلب والتي ولغاً لها قد تطرد الصلة الأدبية الرديئة الصلة الجيدة، ونجحت فنون الترويج والدعاية الحديثة بأشكالها المختلفة في تسليح الأدب وجعلته مثل أي منتج آخر، تلزمه حملات دعائية تشهيطية حتى يقبل المستهلك عليها. وفي المجتمعات الفقيرة المتخلفة تتكاثف الأمية وانحطاط التعليم على تحويل القراءة إلى فعل مرئول وجعل من يقرءون فئة منبوذة مستغربة فأنت تقرأ إذا أنت تتكلم لتصبح مثقلاً مما يتوجب تهميشك واستبعادك خصوصاً في بلدان الكلمة العليا فيها للعصر وسطوتهم، وبقيت الكتابة الأدبية تحت مجهر جماعات الهوس الديني بحثاً عن ملمح كفر هنا أو شبيهه، تجديف هناك أو محاولة تشخيص العطل المجتمعية وتوصيفها نظل وصمة عار على الأدباء فالعورات والأمراض المجتمعية يجب أن تغطي. فهناك دائماً «سمعة الهباء» التي يجب أن تصور في الكتابة دوماً باعتبارها ربة الصون والمغالط.

وتزاحم الرجال، وليست صدفة أن أتفه الكاتبات وأكثرهن سطحية هن الحائزات على المناصب والجوائز وأشكال التقدير، والتلميع الإعلامي. ودخل النقط بنقل ماله إلى ساحة الكتابة الأدبية فتبعه النقد الأدبي أينما ذهب واشتغل لصبايه، فنافق ودلس وغش وموه وكذب وأوعز، وتسطر

مجتمعات تلخص فضيلة المرأة فيها إلى وفي قطعة قماش توضع على الرأس، يرى الكثيرون بما فيهم بعض الكتاب أنفسهم أن القلم عضو ذكورة لا شأن للنساء به، فلهن قلم الشفاه الأحمر، فإذا كتبت المرأة فكتابتها يجب أن تكون تزيينية تجميلية، والويل لمن تكتب بجد

المسوم كسلاح رئيسي لدحض الخصوم .
 وفي أمة ضحكت من جهلها الأمم، ونسيت مقولة
 ابن عربي العظيمة «العلم المستقر هو الجهل
 المستقر»، تتكاثر الصحف وتنتشر انتشاراً لا يبرره
 إلا حجم السوق الإعلانية الواصل حتى هذه اللحظة
 إلى حوالى ستة مليارات دولار، فإن عديد من
 العاطلين في هذه الصحافة الإعلانية إلى أدباء تحت
 السلم هؤلاء يسنون أقلامهم لطمع كل كاتب حقيقي
 مجيد ويمتلون على إزائته من الطريق .
 أجل تبدو الكتابة في هذه اللحظة فعل عبثي أو فعل
 سبزي في وقد باتت تربية الذقون أهم من تربية
 العقول، وبات الوجدان أعمى والبصيرة صماء
 والروح غليظة، لكن ليس كل هذا أدعى وألزم لأن
 تكون الكتابة فعلاً وجودياً لا بد منه في هذا الزمان،
 فهي عليها أن تشهد وتنبه وتوقظ وتفسر وتنهض
 بهذا الوجود؟ ■

في تزييف وعي المثقلى فجعل ما يساوى قرشاً
 بقرشين وكيل الكتابة بالقة ذات الأذنين، وهكذا
 صعد بعض النقاد على أكتاف النفط فباتوا من زمرة
 الأثرياء وأصحاب القصور وهو ما لا عرف من
 قيل لنا قد لا يوجد له مثل حتى قيل العصر
 المطير، فما بالك بنقاد مآلف العصور كالجرجاني
 وأقرانه، أو نقاد العصر الحالي الضريير، الذين
 اختاروا البيت على الطوى فلم يبقوا مالاؤا ولموا
 ثراء .

وتعمل ضد الكتابة حروب المستنقعات الصغيرة التي
 يشنها بعض الكتاب على بعضهم أو بعضهم
 الآخر، وهي حروب تصنف الفنى والإقصاء
 والتقليل من الشأن وتلوّث السمعة على كل
 المستويات، فيطرح الكاتب المهزوم في العراق دون
 أن يجد له سنداً أو مواسياً، وحروب المستنقعات
 الصغيرة تدور عادة في الخفاء، وتستخدم سلاح

الملف السابع العاشر

ببليوجرافية الرواية العربية الجزء الثالث

١٩٣٩ - ١٩٥٢ ...

ببلوجرافيا الرواية العربية(*)

الجزء الثالث

(١٩٣٩ - ١٩٥٢)

د. محمد سيد عبد التواب

| | |
|-------------------------|------------------|
| جميلة محمد العلابي | الأميرة |
| محمود كامل فريد | أول يناير |
| عبد الله سبري | البنادق المسروقة |
| عبد الرحمن الساعاتي | بنت الأخشيد |
| نجيب العتيقي | تجفيف الممتنعات |
| بشارة يوسف عوض | الحائر |
| محمد محمد حكمت | حب في الجامعة |
| حافظ نجيب | الحب والحيلة |
| هاشم الدقتر دار المدني | الحرب والسلام |
| ذو النون أيوب | الدكتور إبراهيم |
| عز الدين حمدي | دموع |
| محمود كامل فريد | الربيع الآثم |
| توفيق يوسف عزاد | الرجيف |
| محمد علي إبراهيم لقمان | سعيد |
| إبراهيم عبد اللطيف نجيم | سعيد |
| كمال فريد جرجس | الشبحان |
| كرم ملحم كرم | صرخة الألم |

١٩٣٩

ميلاد وأصف

أحسان القلب

(٥) هذا هو الجزء الثالث من ببلوجرافيا الرواية العربية والذي يبدأ من سنة ١٩٣٩ ويتوقف عند سنة ١٩٥٢ وقد صدر الجزء الأول والثاني من هذه الببلوجرافيا في العددين السابقين من المجلة نفسها فبدأ الجزء الأول من سنة ١٨٥٨ وتعلمد هذه الببلوجرافيا على الإنجاز الكبير الذي قام به د. حمدي السكوت في ببلوجرافيا الرواية العربية إضافة إلى البحث الفعلي الذي قام به الباحث بدار الكتب المصرية وتجدر الإشارة إلى أنه رغم أهمية ببلوجرافيا د. حمدي السكوت إلا أنها تعاني بعض القصور والخلط أحيانا ويعود هذا فيما أتصور إلى الاعتماد على عناوين الروايات دون التحقق الفعلي من الرواية نفسها فطى سجل المثال قد أورد حمدي السكوت في ببلوجرافيا الرواية إشارة إلى رواية "كروب الرجال" للبيئة هاشم سنة ١٩٤٠ على أنها رواية وبالتحقق الفعلي هي ليست كذلك وإنما مجموعة قصصية قصيرة إضافة إلى الخلط الذي وقع فيه كثير من الباحثين في ببلوجرافيا الرواية وبخاصة فيما يخص المراحل الأولى من الرواية العربية من حيث كونها أصلاً روائية ومسرحية فقد استخدم في تلك الفترة مصطلح الرواية وكان يقصد به في بعض الأحيان الرواية التمثيلية أي المسرحية.

| | | | |
|-----------------------------|----------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| صفاء | محمد حسين مبروك | زنبوبيا ملكة تدمر | محمد فريد أبو حديد |
| صفوان الأديب | كاظم مكى | طارق بن زياد | معروف أحمد الأرنؤوط |
| الماشق والمجنون | إميل حبشى الأشقر | العيون الزرق | محمد محمود العمرى |
| عاصفة فوق مصر | عصام الدين حفى ناصف | يوميات مراهق | صفاء الدين الحيدرى |
| عيب الأقدار | نجيب محفوظ | | ١٩٤٢ |
| عروس ترف إلى قبرها | أنيس زكى حمن | الحب الضائع | طه حسين |
| قافلة الأيام | عبد اللطيف واكد | أنص النوادر | عبد الرحمن الكاشف |
| قبل الانتحار | خليل الرحيمى | الجدول المتفرقون | ففى محمد غازى |
| قدر يلهو | شكيب الجابرى | آلامى | فاطمة حسين |
| مجنونان | عبد الحق فاضل | حياة الشباب | سعد على مصطفى |
| من بنات الناس | عربى عراقى | الدماء | سعاد منسى |
| النداء البعيد | أحمد مكى | ذكرى الماضى أو قسوة الأقدار | إبراهيم سرحان |
| نداء المجهول | محمود تيمور | الزاوية | التهامى الوزانى |
| يتيم | لطفى عيسى | زوجات عصريات | حسين شوقى |
| يلهان فى الأندلس | أحمد عبد المنعم عبد السلام | سوء تفاهم | بشر فارس |
| | ١٩٤٠ | صور من الماضى | محمد لطفى عيسى |
| أذكرونى | سنية قراة | فاطمة البتول | معروف أحمد الأرنؤوط |
| الأرض | عادل أبو النصر | | ١٩٤٣ |
| أشباح القبرة | نظمى لوقا جرجس | إبراهيم الثانى | إبراهيم عبد القادر المازنى |
| جميلة أميرة الغناء | كامل محمد عجلان | إيليس يفى | صلاح الدين المنجد |
| حروب الجان مع سليمان | أحمد عبد اللطيف أحمد | أحلام شهر زاد | طه حسين |
| حياة الظلام | محمود كامل | أحمن بطل الاستقلال | عبد الحميد جردة السحار |
| ذكريات | طه عبد الحميد الشيمى | إختاتون | عبد الخالق محمود |
| الندروس أو سباحة فى الأخيرة | | أرم ذات السواد | خليل الهنداوى |
| من اللحد إلى المهد | عبد الرحمن البرقوتى | ثلاثة رجال وامرأة | إبراهيم عبد القادر المازنى |
| وجيدة | أنطوان أنيس شكور | رادوبيس | نجيب محفوظ |
| يتيم وبييمة | شعبان فهمى | زمارة الإنذار | أبو زيد سليمان الكاوى |
| | حسين البابلى | زينات أو التكفير | حسين عفيف |
| | ١٩٤١ | مئة ملائكة وشيطان | حسن رشاد |
| دعاء الكروان | طه حسين | شاعر ملك | على الجارم |
| الثائر | محمد حسين مبروك | الشرف | حسن أحمد دعيس |

| ١٩٤٥ | | الصحوة الأخيرة في عهد كليوباترا | |
|-----------------------|---------------------------------|--|--|
| نجيب محفوظ | خان الخليلى | محمد مفيد الثوبائى | محمد مفيد الثوبائى |
| إبراهيم جلال | الأمير حيدر | إبراهيم عبد القادر المازنى | عبد على بده |
| يوسف يونس | أنا مخطوبة | إسحاق موسى الحسينى | مذكرات دجاجة |
| عبد المتعم محمد عمرو | إيزيس وأوزوريس | على الجارم | مرح الولادة |
| محمد عبد الهادى محمود | اليث | إبراهيم عبد القادر المازنى | ميدو وشركاه |
| السعيد يوسف موسى | بعد الموت | ١٩٤٤ | |
| صدر الدين شرف الدين | حليق بنى مخزوم | توفيق الحكيم | الرباط المقدس |
| محمد عبد الرحيم حسن | حواء الجديدة | يعقوب زكريا أحمد | النمرة الأولى |
| حميدة شبيب | الأطبايق الأربعة | محمد فريد أبو حديد | حفا فى جانبولاد |
| محمد حجازى | خذوا عنى أسرار النساء | إبراهيم المصرى | طريق امرأة |
| شكرى شمشاعة | ذكريات | محمد أمين حسونة | الباب الذهبى |
| محمد على غريب | رجال وامرأة | عبد الكريم عباس | رجل الأمرار |
| خير الدين الأيوبى | السلوان الكائنب | محمد مصطفى الشريف | رمز العفاف |
| كرم ملحم كرم | الشيخ فريد المين | على أحمد باكثير | سلامة والقص |
| طاهر الطنحاحى | على ضفاف دجلة والفرات | محمد عوض محمد | سنوحى |
| على الجارم | غادة رشيد | عائشة عبد الرحمن | سيد الغرية |
| على الجارم | فارس بنى حمدان | سيدة القصور أو آخر أيام الفاطميين بمصر | سيدة القصور أو آخر أيام الفاطميين بمصر |
| عبد الله حشيمة | فى جبهة الجد | على الجارم | على الجارم |
| جعفر الخليلى | فى قرى الجن | طله حسين | شجرة البروس |
| كامل نعمة | القضاء والتدبر | فريد ميارك | على أمير لبنان |
| محمد سعيد العريان | قطر الندى | خير الدين الأيوبى | مقر الجمام |
| عمر أبو النصر | المثلى بن حارثة وخالد بن الوليد | يحيى حقى | قنديل أم هاشم |
| يوسف الحداد | المروءة | نجيب محفوظ | كفاح طيبة |
| عادل كامل | ملك من سعاد | محمود تيمور | كليوباترا فى خان الخليلى |
| سنية قراعة | نفرتي | إبراهيم جلال | الحز لدين الله الفاطمى |
| بدوى عبد القادر خليل | هائم على الأرض | محمد فريد أبو حديد | الملك الضليل امرؤ القيس |
| عبد الرحمن بدوى | هموم الشباب | عادل كامل | مليم الأكبر |
| على أحمد باكثير | والإسلاماء | حسين شوقى | من يوميات فتاة حصرية |
| | | محمد فريد أبو حديد | المهلل سيد ربيعة |

| ١٩٤٧ | ١٩٤٦ |
|---------------------------------|-------------------------------|
| محمد فريد أبو حديد | أبو زيد الهلالي |
| كامل نعمة | الأحداث |
| جعفر الخليلى | أرواح تتألف |
| زكى الجابرى | أسطورة الجبل |
| كرم ملحم كرم | أنوار |
| حبیب الشارولى | تاجوج |
| حبیب الزحلاوى | حسنا لبنان |
| سامى الكيالى | خادمك المليونير |
| أكرم الرزى | دمعة يزيد |
| حسن رشاد | ربيع الحياة |
| حمادى الناهى | رعاية الله |
| على الجارم | رماد وحجر |
| دموع الوفاء بين الأشلاء والدماء | ست الملكة الفاطمية |
| توفيق حسن الشرتونى | صريع المجد أبو مسلم الخراسانى |
| حسام الدين نامق | كامل محمد عجلان |
| عبد المعطى السبرى | عزيمة الشباب |
| نجيب محفوظ | عمى بوشناق |
| جبرائيل خليل | فى سبيل الخلود |
| محمود تيمور | فى السمرير |
| على الجارم | القاهرة الجديدة |
| محمد سعيد العريان | القلعة |
| رئيف خورى | قوس قزح |
| عبد الوهاب مندور | لقاء |
| صالح رشيد | ليلة النهر |
| محمد سعيد العريان | مدحجة أو الشيطان لعبته المرأة |
| إسكندر الخورى البيتناجلى | أحمد الصاوى محمد |
| عبد الحميد جودة السحار | الديانة المسحورة |
| محمود حسن عريشة | مذكرات طبيب فى الأرياف |
| محمد محمد حكمت | نفوس مضطربة |
| أمين حافظ شرف | أحمد زكى مخلوف |

| | | | |
|-----------------------|--------------------------|--------------------|--------------------------|
| اللفز | محمود جعفر إسماعيل | رقائق الأرض | نظمى لوقا |
| لقطة أو (ليلة غرام) | محمد عبد الحليم عبد الله | سراب | سهيل إدريس |
| ليلة في العمر | حسين سعودي | الصراب | نجيب محفوظ |
| مرقص العميان | عارف العارف | سهام | عبد السلام إيبب الكرداني |
| من الجهول إلى مايا | ع . آل شلي | صابحة | ملك فهمي سرور |
| نساء خالداات | يوسف كامل | صراع | شاكر خصيبك |
| نشد الصحرء | محمد عبد المنعم خفاجي | صقر قریش | كرم ملحم كرم |
| هكذا نسیر | درويش الجمیل | ضحية التهور | عبد الهادي عبد الخالق |
| همسات ولفئات | أمانى فريد | طريق النصر | عبد الله الجمال |
| الوفاء للعرش | حسين محمد عاشور | عابرة الطريق | عبد العزيز فراج |
| | ١٩٤٨ | عذراء بريئة | جليل نابه الشويلى |
| آلام جحا | محمد فريد أبو حديد | عفاف | خير الدين الأيوبي |
| أرواح بريئة | على أبو حيدر | عقل دليلى | مليحة إسحق |
| أروى بنت الخطوب | وداد سكاكيني | الفردوس المهجور | حسن رشاد |
| أزهار الشوق | محمد فريد أبو حديد | قضايا الحب | محمد فائق الجوهرى |
| ألف ليلة الجديدة | عبد الرحمن الخميس | كلم أو اللص الخالد | كامل محمد صجلان |
| الأمير الأحمر | مارون عبود | القنقع الخراساني | مختار عثمان |
| أمير قصر الذهب | طاهر الطنحاني | نهاية حب | عبد الله نيازى |
| انتقام القدر | أحمد محمد العزمي | نور ونار | طابع البلهاروى |
| اليعث | محمد على مغربي | هذا الرجل | عبد المنعم الصاوي |
| بنت قسطنطين | محمد سعيد العريان | وجدان وسلوى | عبد المجيد المصري |
| بين الحب والهوى | حسين سعودي | اليد والأرض والماء | ذو النون أيوب |
| | | | ١٩٤٩ |
| تراب الميرى | إلياس جرجس إلياس | أبو اليزيد المروحي | إبراهيم جمعة |
| حنان الأقدار | عبد المجيد المرسى | أدواء المجتمع | منصور حمام الدين |
| خبزنا كفافنا | نجيب سليمان | أرض التناق | يوسف السباعي |
| الخطيئة | رضاء الدين الحيدري | أطباق الفن | حبيب توفيق |
| خفايا الماضي | حسن رشاد | أميرة قرطبة | عبد الحميد جودة السحار |
| دجال في القرية | محمد ياسين العيوطى | بعد الغروب | محمد عبد الحليم عبد الله |
| دماء في السردان | عباس علام | بين الأمواج | محمد محمد الأبشيهي |
| رالف | يوسف مندور | الثائر الأحمر | على أحمد باكثير |
| رجعة فرعون | عائشة عبد الرحمن | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------|----------------------------------|--------------------------|
| جان | رأس رشدى | الجامعة | أمينة السيد |
| جريرة وغفران | محمد زلط | جزيرة الفلاسة | هشام توفيق بحرى |
| حنين الدم | إبراهيم البعثى | حصاد الشوكه | عبد الرزاق الشيخ |
| حواء الخالدة | محمد عبد الرحيم حسين | حواء المتوجة أو أسير الملكة | فايز عزيز عبد الملك |
| دولة ميدات فى مملكة الرجال | نيقولا الحداد | دموع القوية | عبد المجيد المصرى |
| الزبلاء | عبد الحميد البطريق | دنيا المرأة | محمود مسعود |
| سلمى التتغيبية | شعبان رجب الشهاب | الدوحة الذابلة | أمين الهلالى |
| طلائع الأحرار | محمد مفيد الشباشى | ذئب وادى خوف | فتحي صقر |
| عاصفة فى الصحراء | محمد مفيد الشباشى | سلطان العلماء | كامل محمد عجلان |
| عودة الميت | باسم الجسر | شجرة اللباب | محمد عبد الحليم عبد الله |
| فتاة من فلسطين | عبد الحليم عباس | شخصيات بلا رتوش | صلاح عبد المجيد |
| فكرة | أحمد المصاوى | شيخ التكية | محمد عبده عزام |
| قبر الزمان | سيد وهبى | ضحايا التقاليد | ياسين عباس جراجى |
| مذكرات الأرفش | ميخائيل نعيمة | الطفولة وعثرات الشباب | حامد محمد اللبى |
| من الأصاقي | حسين فرج زين الدين | العالم سنة ٢٠٠٠ | على عبد الجليل راضى |
| هاتف من الأندلس | على الجارم | عذراء باهل | عبد الرزاق الظاهر |
| وراء الأفق | محمود محمد شعبان | على مفترق الطريق بين وغداة وسعيد | |
| وراء القضبان | أحمد حسين | | محمد أنور السردار |
| يوم وليلة | عبد العزيز سيد الأهل | عواطف القدر | سعد ندا |
| يوميات هالة | سلمى الحفار الكزبرى | غرام ستروحي | يوسف كمال أبو زيد |
| ١٩٥٠ | | غزالة الملوك | عبد الله فرج |
| أرنيب | عبد الله حصون العلى | فى مكتب الهوى | يوسف السباعى |
| أزهار شائكة | إبراهيم حتى محمد | قاتل أبى | محمد توفيق لطفى |
| ألحان ضائعة | هند سلامة | ليت الشباب يعود | نيقولا الحداد |
| إليها | سهيل إبراهيم | من مذكرات فتاة القرن العشرين | محمود فهمى |
| إلى راحلة | يوسف السباعى | النقاب | عبد الحميد جودة السحار |
| إيمان الإيمان | جميلة محمد العلايلى | ١٩٥١ | |
| برج باول | نجيب المتيقى | آدم وحواء فى القرن العشرين | سيد محفوظ كامل |
| بنات حواء | محمد ثابت | أسد وكوثر | إميل حبشى الأشقر |
| بنات اليوم | وفيق العلايلى | إصلاح | عزيزة الإبراشى |
| التأثيرون | محمد ايوب البوهى | أطلقت على نفسى النار | عبد الهادى عبد المقصود |

| | | | |
|----------------------------|-----------------|--------------------------|---------------------|
| وئاد سكاكينى | الحب المحرم | نجيب محفوظ | بداية ونهاية |
| على عبد الجليل راضى | حب ووطنية | هلال الفاجى | بغير قلوب |
| عزيز أرماني | خزنى بمارى | جبران النحاس | تطريب العذليب |
| ذو النون أيوب | الرسائل المنسية | محمد عبد الرحيم سليمان | حياتنا للحب |
| طله محمد والنادى زاهر محمد | روح أم صابر | سيد جاد أبو سالم | سنبداً الهجوم |
| يوسف الميماى | الصقائمات | نور الدين داود | ضحية المكائد |
| عبد الحميد جودة السحار | الشارع الجديد | جورج مصروعة | ضحيتان |
| محمد عبد الحلوم عبد الله | شمس الخريف | عبد الكريم بن ثابت | فاكهة الشتاء |
| حمدى على | شيخ القبيلة | كرم ملحم كرم | لهفة الجزائر |
| محمد الجبالى | ضحايا المخدرات | مسيد لطفى | موكب الفيد |
| كرم ملحم كرم | الضفاف الحمر | صبرى عمار | وداعاً إلى الأبد |
| عبد الواحد خماسى | طريق الشوك | محمد عبد الحلوم عبد الله | الوشاح الأبيض |
| محمد طاهر توفيق | عشاق موحدون | محمد فريد أبو حديد | العواء المرمى |
| ١٩٥٢ | | | |
| حسين سراج | غرام ولادة | شحاتة عبد السلام | إرادة الله |
| على أبو طيبيع | قلب القرية | سيد جاد أبو سالم | اطمنن يا أبى |
| فيصل الباسلى | كانت عذراء | كمال أمين | أغنية يوهينيا |
| سيد الجمل | كانت مع الله | إميل حيشى الأشقر | الأمير العاشق |
| جورج حنا | لاجنة | عبد المجيد المرمى | إيمان |
| كرم ملحم فرج | اللحن الشرود | بشير العلوف | بائسة |
| زاهر النادى | لقاء أم | يوسف الميماى | بين الأطلال أذكرينى |
| إبراهيم هاشم فلالى | مع الشيطان | محمد مسيد خضير | الجريمة والعقاب |
| ع . آل شلى | نشد كوترميا | إبراهيم نمر موسى | جواسيس وفدائيون |
| كرم ملحم كرم | وامعتصماه | عبدو سلطان | الحائزون |

الملف الثامن العاشر

مكتبة الرواية

• رواية العار ج. م كوتسى ..

• العودة إلى الجنور ..

رواية «العار»

ج. م. كوتسى

د. سحر سامي

أن تقرأ ج. م. كوتسى فأنت تدخل في صق السوال. وتعيد اكتشاف الحياة دفقة بدفقة. وربما تتغير مفاهيم الكثير من الأشياء ونظرتنا لها عبر كلماته وصاراته وعالمه القصصي لما الحياة؟ ما الموت؟ ما الحب؟ ما الشيفرة؟ ما السعادة والإبداع واللن والقيمة؟ العديد من الأسئلة الكونية والإنسانية المهمة تطرحها أعمال كوتسى. إنها تقرأنا وتدفعنا للتفكير.

نويل رحلة طويلة.

ملاحم الطريق:

لقد التحق بكلية القديس يوسف الكاثوليكية في البداية، ثم التحق بجامعة كيب تاون عام ١٩٥٧، وحصل منها على بكالوريوس الآداب في اللغة الإنجليزية عام ١٩٦٠، وبكالوريوس الآداب في الرياضيات عام ١٩٦١، ثم كانت رحلته إلى إنجلترا وعمله كمبرمج للكمبيوتر في لندن عام ١٩٦٢، وفي عام ١٩٦٣ حصل على الماجستير في الآداب، واستمر طوال الوقت في كتابة الرواية حتى حصل على جائزة بوكرك عام ١٩٨٤ عن رواية «حياة مايكل وأوقاته»، ويعتبر كوتسى

«جون كاكسويل كوتسى» الروائي والناقد

وهو ومبرمج الكمبيوتر الذي ولد في جنوب إفريقيا عام ١٩٤٠. في أسرة هولندية استقرت في كيب تاون. وكانت أمه معلمة في مدرسة ابتدائية، أما أبوه فقد تدرب في المحاماة. وإن لم يعمل بها لوقت طويل. فقد خدم في قوات جنوب إفريقيا. وقد خاض كوتسى مغامرة كبيرة باتجاه الحياة والإبداع والحرية فسنذ ولعه الأول بالكتب وميله للتأمل منذ الطفولة تشكل لديه الكثير من الملاحم التي مستضج وتصلق فيما بعد حتى يصل إلى جائزة نوبل في الأدب، ويحصل عليها عام ٢٠٠٣ وبين طفولة كوتسى وحصوله على

جنوب إفريقيا؟ هل هو التناقض بين الهوية والفعل؟ من الذى عليه أن يشعر بالعار: المغتصب أم المغتصب؟ إنه يضعنا أمام اللحظة التى يكتشف فيها الإنسان شعوره بالفخزى، والضعف الإنسانى تحت ثقل هذا الشعور ويطننا — خلال الرواية — على المأزق الإنسانى الذى يسعى فيه الفرد للحرر والغفران لذات، وحواره الداخلى وعذابه.

فحنن فى رواية كوتسى أمام عالم يعتمد على خط محورى فى السرد. هو الحدوة، أو الحدث الرئيسى الذى يتحرك منه العديد من الأحداث تتصافر جميعاً فى البنية الشاملة. ويتمثل هذا الحدث فى تحرش أستاذ جامعى بإحدى طالباته، التى تشكو لإدارة الكلية التى يعمل فيها، وهنا يجد الأستاذ نفسه مطالباً بالاعتذار — بمعنى آخر يجد الإنسان السطوى/ السيد/ الرجل الأبيض العنصرى نفسه مطالباً بالاعتراف بخطئه فى اقتحام الآخر الأضعف أو المختلف مع هويته/ المرأة/ الزوج/ عناصر الطبيعة، كما أنه مطالب بالاعتذار عن هذا الخطأ وإعادة تقييم الذات فيما يتعلق بمفهوم القوة والتسامح والحب والاعتراف بالآخر — وتعد تلك اللحظة مأزقاً وجودياً بالنسبة للبطل، كما أنها ذروة تتخذ بعدها أحداث الرواية مساراً آخر، حيث يقرر ديفيد — الأستاذ الجامعى عدم التنازل والاعتذار، ويركز عمله منسجماً لحياة جديدة مختلفة تماماً يرحل حاملاً خزيه ليقوم مع ابنته فى مزرعتها ممارسةً نمطاً آخر من الحياة، مكتشفاً حقائق أخرى فى العالم، إلى أن تتعرض هذه الابنة للاغتصاب من رجل أسود يقتحم منزلها هو وعصابتها، ويجد الأب نفسه عاجزاً عن فعل أى شيء، والغريب أنها ترفض أن تتخلى عن حملها من هذا الزنجرى وتتمسك بالطفل، كما ترفض معاداة المزارعين السود الذين يساعدونه، كأنها — هى نفسها — الاعتذار الذى يكفر عن الوحشية والقسوة التى تعرض لها السود على أيدي البيض وما عانوه من التفرقة العنصرية، وهى أيضاً الدعوة للتواصل الإنسانى وتأكيد أن الفرد (النوع

الرواى الإنجليزى الوحيد الذى حصل على جائزة بولكر مرتين حيث؛ حصل عليها مرة ثانية عن رواية العار سنة ١٩٩٩، وكان قد حصل عام ١٩٦٩ على دكتوراه الفلسفة فى اللسانيات من جامعة تكساس فى أطروحة عن «التحليل الأسلوبى بالكيبوتر لأعمال بيكيت»، ثم قام بالتدريس فى جامعة نيويورك، ثم عاد إلى جنوب إفريقيا عندما لم يستطع الحصول على إقامة دائمة فى الولايات المتحدة. بسبب احتجاجه ضد حرب فيتنام، وشغل مجموعة من المناصب فى جامعة كيب تاون حتى وصل إلى درجة أستاذ فخري فى الأدب. ثم عاد للتدريس فى نيويورك وفى أكثر من جامعة أمريكية «هارفارد، ستانفورد شيكاغو» ثم انتقل إلى أستراليا عام ٢٠٠٢، بعد إحالاته للتقاعد ليعمل فى إحدى جامعاتها، وحصل على الجنسية الأسترالية ٢٠٠٦.

كاتب مُرتاب مدقق:

عندما حصل كوتسى على جائزة نوبل ٢٠٠٣ قالت الأكاديمية السويدية «إن روايات كوتسى أضمت بينها المصاحبة باحتراف وغناها بالحوار النابض وروعها التحليلية» كما قالت: «إنه كاتب مُرتاب مدقق فى نقده للمذهب العقلى القاسى، والمذهب الأخلاقى التجملى للحضارة الغربية»، ويتضح هذا بالفعل فى معظم أعماله التى تنتمى لمناطق خاصة فى الكتابة والوعى. كما تعكس على شكل الرواية والبنية السردية، حيث فتح له اهتمامه باللسانيات والأبحاث النقدية والفلسفية الحديثة آفاقاً للتجديد، بدءاً من عام ١٩٧٧ فى روايته «فى قلب البلاد» وتلقاها «الأراضى المعلقة» عام ١٩٧٤، ثم فى «فى انتظار البرaire» ١٩٨٠، و«حياة مايكل ك وأوقاته» ١٩٨٣، ورواية «فو» ١٩٨٦، و«عصر الحديد» ١٩٩٠، و«سيد بطرمرج» ١٩٩٤، والعار ١٩٩٩، وغيرها.

وتعد رواية «العار» من أعماله المهمة. فهى بدءاً من العنوان تستثير قينا التساؤل حول المقصود بالعار، هل العار هنا هو التفرقة العنصرية فى

ميلاً أو قابلية للتكيف مع الجزء الطبيعي الحر الكامن في أصعافه الذي ينتمي إلى القطرة، فهو «ينطلق بسمارته بعد ظهوره أيام الخميس إلى المنطقة الخضراء... يندش لأن تلك الدقائق التسعين أسبوعياً في صحبة امرأة كافية لإسعاده... تتبين أن احتياجاته بسيطة تماماً، رغم كل شيء بسيطة وعابرة كاحتياجات الفراشة، لا عواطف ولا الأعمق، التي لا يمكن ترويضها، مثل موسيقا خافتة عن القناعة، مثل دنخة الرور التي تهدد ساكن المدينة ليلام أو مثل سميت الليل لأهل الريف» وهو زير نساء، يقيم العديد من العلاقات، إلا أنه يخضع لحاقتين من الخزي: الأولى ترتبط بممارسة الجنس مع (ثريا) التي يكتشف بالصدفة أن لديها طفلين يشعر أنهما يحومان بينهما في علاقتهما الحميمة، والثاني هو خزي الشيوخوخة، تلك الحالة التي يشير إليها بحالة «أوريان» الفيلسوف المسيحي اليوناني، إذ يقول: «كان عليه أن يتسلم، يتسحب من اللبنة، يتسلم في أي عمر خصي أوريان نفسه؟ ليس أرحم الحول، لكن الشيوخوخة أيضاً ليست مهمة رحمة، الاعتماد على الآل، بحيث يحول» المرء تفكيره على الآل إلى المهمة الحقيقية...» وبالإضافة إلى هذا تشتمل بنية الرواية على إحالات كثيرة كهذه لشخصيات أخرى حقيقية أو أدبية تساهم في تكثيف الحالة الشعرية وتعميق الدلالة ونقطة وصف الشخصيات، مثل إحالته إلى شخصية د. فاوستوس، وكذلك إلى رواية فلوريير «مدام بوفاري» التي يذكرها في ثانياً رواية الحمار، وهذا التناص يعكس الحس الشهوراني لديه والمرجعيات النفسية والماعطية له وربما للجنس الأبيض ككل، الذي يتجاوز في دلالاته هو الآخر حدود الرمز المباشر وإنما يوحى بالفوق إلى استبعاد الآخر الأضعف «الأسود/ المرأة... إلخ».

لهذا نجد أن شخصية «ثريا» في بداية الرواية هي معادل موضوعي للشخص المتهور الصامت الذي يحمل عاره وهزيمته النفسية في صمته، وتحمل رمزية خاصة للجنس الأسود كما أنها تجل آخر

البشري لا يتصالح مع الآخر ومع نفسه إلا بقوله لهذا الآخر. ولعل الطفل الذي تحتفظ به... الذي هو مزيج من دمها الذي ينتمي للجنس الأبيض ودم الزنجي الذي اغتصبها. يرمز لما يجب أن تكون عليه الإنسانية المتسامحة التي تتسع للجميع، لجميع الأجناس والألوان والشعوب، أو يرمز لإنسان العصر القادم عندما يعترف كل بخطئه ويصير مستعداً للتكفير والتنازل والتواصل، الإنسان العرلي الحديث الذي قد لا يحب بما كان من قبل من صراعات وانتهاكات وخلافات عرقية، والذي يُقر به وفيه عار القوة والتعصب.

في الوقت نفسه الذي يكتشف فيه الأب حياة أخرى أو معاني أخرى للحياة من خلال عمله في عيادة مختصة بالحويوانات المحظرة، تعمل على وضع نهاية لحياة هذه الحويوانات بالحقن الرحمة.

شخصيات الرواية:

رسم كوتسي شخصيات الرواية بدقة شديدة، فكل شخصية لها ملامحها المميزة، وتأثيرها في الأحداث، حتى الشخصيات الثانوية، كما تحمل كل شخصية دلالاتها الخاصة داخل السياق الكلي، لذا تعد كل شخصية علامة أو دالا في منظومة الدوال داخل نصه المبردى التي يمكن تأويلها بأكثر من وجهة نظر، كما تحمل إحالتها الخاصة إلى

نصوص أو شخصيات في التراث الإنساني العام تتقاطع في الفضاء الروائي وتمتعه انصاعاً وثرأه. فالزلف - منذ اللحظة الأولى - يرسم لنا الشخصية

الأساسية «ديفيد» وهو أستاذ جامعي في الثانية والخمسين «تعب حقاً من النقد، تعب من نثر يقاس بالماردة، يريد أن يكتب موسيقا بيرون في إيطاليا، تأمل في الحب بين الجنسين... لم يرد أبداً أن يكون معلماً، إنه في هذه المؤسسة التعليمية المحولة والمجازرة في رأيه، في مكان غير مناسب... لا يؤثر على طلابه... يستمر في التدريس؛ لأنه يمدّه بأسباب العيش...» ولعل هذا يوحى منذ البداية بتوتره من الحياة المدنية والأكاديمية المحدودة المكررة في حين يبدو من تكوين الشخصية أنه أكثر

وشخصية ميلاني هي أيضاً تجلٍ آخر يمهّد للشخصية الأخرى الرئيسية (شخصية الابنة) التي ستظهر فيما بعد، أو هي مرحلة بين ثرياً (الأضعف، الرقصة السليبي، الصمت) الذي تطور إلى شخصية ميلاني (الأقوى نمبياً التي تتطور إلى شخصية الابنة التي تعتبر ميزان القوى، وتمثل القهر في قمته، والتكثير عن هذا القهر في قمته، النقلة التي يلتقي عندها التقيضان (الأبيض والأسود) والتي تستمر على الاحتفاظ بحملها من مفتصبها الأسود وترفض الإحاض.

ويؤكد هذه الرواية اقتراب شخصية ميلاني من شخصية الابنة على مستوى موقعها في السرد فمثلاً يصف المؤلف المشهد زارته فيه في بيته «تركها في غرفة ابنته، وحين عاد وجدها غارقة في النوم.. ينزع حذاءها ويغطيه...»، «يكاد يقول: أخبريني ما المشكلة؟ أخبرني بابا ما المشكلة؟» في موضع آخر يقول عن صوته في الحديث إليها: «الصوت الذي يسمعه صوت أب يتوكل، لا صوت عاشق» وكأنه يتردد أو يتراجع بين السلطة البطريكية بكل أشكالها وبين انصياع هذه السلطة وتراجعها تحت وطأة الزمن وتطور الأحداث في الرواية، وربما يحيل إلى واقع قطبي وهو إدانة ممارسات البيض ومحاولات السود على القوانين التي تعميهم من التفرقة العنصرية، ويرمز لكل هذه المحاولات والتوترات في الرواية بشخصية أخرى وهو «صديق ميلاني» الذي يرتدى ملابس سوداء، وكأنما يستعير كوتسي عن لون البشرة بلون الملابس، للتعبير عن الهوية الداخلية للشخص، فهو يمثل أو ينتمي للعنصر الأضعف المتمرد، والذي هو من وجهة نظر الشخصية المحورية الأستاذ الجامعي، مجرد «بلطجي» يعلن عن غضبه في صورة أفعال حادة كتنقيب إطارات سيارة ديفيد، وتفرغ الإطارات، وحقن غراء في أفتال الأبواب ولصق جرائد على الزجاج، وكحت الدهان، والذي سيطور في إطار السرد ويتطور تمرده فيتحول في المرحلة التالية من

لابنته التي ستظهر فيما بعد أحداث الرواية. أما (ميلاني) فهي طالبة لديها تمتع بمميزات خاصة، يمكن اعتبارها إحدى ضحاياه - على حد قول كوتسي - وهذه الشخصية متغلب دوراً مؤثراً في أحداث الرواية التي ستغير عبرها حياة البطل كاملة «إنها ليست أفضل الطالبات لكنها ليست الأسوأ، ماهرة بما يكفي وغير مخطوبة..»

ابتناعها ماهرة لا خجولة، ضئيلة الجسم ونحيفة، وعظام وجنتها عريضة..» وتتضح من وصف كوتسي للملامح الخارجية للشخصية عناصرها النفسية وطبقها الاجتماعية ومسواها الثقافي، فهذه الشخصية تحديداً تحمل سمات النعومة والضعف بينما تعمل في أعماقها نوعاً من العناد والقوة، ويبدو هذا من أول ظهور للشخصية، وهي أيضاً شخص أضعف كونها طالبة لديه فهي «ليست فقط أضعف منه بثلاثين عاماً: إنها طالبة عنده تحت وصايته» وهذا وإن كان يعد عنصر قوة بالنسبة لها إلا أنه عنصر ضعف، ولهذا أثره في سلوكها فيما بعد وفي سير الأحداث.

وهكذا فامتداد كوتسي للشخصيات وعلاقاتها بالشخصية المحورية السيطرة في بداية العمل، يشير إلى ثنائية مهمة في التاريخ الإنساني وهي ثنائية (السيد والمعد)، وهو يشير إلى فكرة عنصرية اللون والجنس في عومها (الأبيض في مقابل الأسود، الرجل/ المرأة، العلم/ الطالب، الأقوى/ الأضعف) وكأنما الأقوى بشكل عام يسمى للسيطرة على العالم وامتلاكه. فهو يصرّح في إحدى عباراته للفتاة «ميلاني» بأن «جمال المرأة لا يخصها وحدها، إنه جزء من الهيئة التي تجلبها إلى العالم، عليها أن تتناصمه» ولعل هذا يحمل الإقرار بضرورة خزي الإنسانية من نفسها وشعورها بالعار. «لنبداً من صيغة الفعل (يستولى على) هل نظر إليه أحد في قاموس؟ إذا نظرتهم فستجدون أن يستولى على معنى يتقدم، أو يتهاك، يستولى يتقلب تماماً...»

على المشاهد القصيرة المتتابعة التى تصرع من إيقاع السرد، وتجذب القارئ للمتابعة، كما يعتمد كثيراً إلى عنصر التشويق من خلال الحكمة الدرامية، والكشف للجزئى فى كل مشهد من الرواية عن ملمح جديد من ملامح الشخصيات وتطورات الأحداث التى تأخذنا خطوة بخطوة إلى نهاية العمل، وقد اكتمل فينا الشعور بمتعة القراءة التى لا تقل عن متعة الكتابة التى وصفها رولان بارت باللذة المشتركة التى يتوحد فيها الكاتب مع القارئ عبر النص الأدبى، كوتسى يقدم بهذه الرواية رسالة إلى العالم لأجل التصامح مع الذات والآخر ونبد العنف، كما يقدم رسالة جمالية من خلال فنيات السرد والبناء الأدبى والجمالى، إنها دعوة للتأمل وتجاوز الذات . . . إنها رواية جديرة بالقراءة . . . أكثر من مرة. ■

الرواية—أو يماود ظهوره بشكل جديد—فى شخصية الزوج الثلاثة الذين يهاجمون منزل ابنة ديفيد التى تتعرض للاغتصاب فى عنف واضح، فمع تطور الحدث بدلاً من شخص واحد غاضب يرتدى الملابس السوداء، أصبح ثلاثة أشخاص من السود المظلمين، كأنما تضاعف الفرد وتضاعف الغضب.

أما فيما يتعلق بزمان السرد، فالرواية تتطور من حدث صغير ينمو فيما بعد تصاعدياً إلى أن تحدث نقطة التحول فى حياة البطل، والكاتب هنا لا يلجأ كثيراً إلى تقنية الاسترجاع كما فعل فى روايات أخرى له مثل إليزابيث كامستلو، وغيرها، ولا يستخدمها إلا فى بعض اللحظات التى يقوم فيها بتقييم لحظات من حياته فى الماضى، لكنه يعتمد بامتداد الرواية على الفعل المضارع الذى يجعلنا فى قلب اللحظة، وكأننا نشهد ما يحدث الآن، كما يستمد

العودة إلى الجذور

ماجد كامل

صدر حديثاً عن المشروع القومي للترجمة كتاب "العودة إلى الجذور" وهو عن مسيرة حياة الأديب الكولومبي العالمي جابريل جارتيا ماركيز. وقام بتأليف الكتاب "داسو سالديان" وأقام بترجمته إلى اللغة العربية صبرى التهامي وراجع الترجمة الأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد؛ أما عن المؤلف فقد ولد في سان خوليان بكولومبيا عام ١٩٥١ درس العلوم السياسية في جامعة كومبلوتنسي بمدريد؛ وأقام في هذه المدينة اعتباراً من عام ١٩٧٥ وحصل على الجنسية الإسبانية؛ وهو يكتب في العديد من المصطف والمجلات الإسبانية؛ كذلك يشارك في البرامج الثقافية بالتلفزيون الإسباني؛ كما حصل على جائزة "غارخا" للقصّة؛ أما عن المترجم فاسمه بالكامل صبرى محمد التهامي زيدان ولد في ١٩٥١/٤/٢٠ ويعمل بهيئة التدريس بكلية اللغات والترجمة قسم اللغة الإسبانية وآدابها بجامعة الأزهر. حصل على ليسانس الترجمة قسم اللغة الإسبانية وآدابها في مايو ١٩٧٥ بتقدير ممتاز؛ كما حصل على دبلوم الدراسات العليا في اللغة الإسبانية عام ١٩٧٧ بتقدير امتياز؛ ثم حصل على الدكتوراه في اللغة الإسبانية وآدابها في ١٦ فبراير ١٩٩٥ بتقدير عام امتياز مع مرتبة الشرف؛ أما عن الكتاب نفسه فهو يتكون من ثلاثة عشر فصلاً ويقع في حوالي ٥٨٠ صفحة من القطع المتوسط وملحق به مجموعة من الصور والنوامش.

٦ مارس ١٩٢٧ ولقد تعشّرت ولادته كثيراً حتى وصل إلى الدنيا والحبلى السرى ملفوف حول عنقه (ولقد نشأت لديه عقدة الخوف من الأماكن المظلمة؛ والتي اضطرتّه إلى شراء منازل ذات نوافذ واسعة لكي يصل نصف ضوء النهار إلى داخل المنزل) وكان ماركيز طفلاً شقياً وهو يروى عن جدته أنها كانت تخفيه من الأشباح والأرواح؛ فكانت تجلسه على كرسي وتقول له: - لا تتحرك من هنا وإلا ستأني إليك الخالة ثيراً الموجودة في غرفتها أو الخال لآثارو الموجود في حجرته أيضاً؛ وكان قد توفي كلاهما "وفي هذا الجو نشأ الطفل ماركيز وترعرع؛ ولقد انعمت حكايات جدته التي كانت تخفيه وتروعه على العديد من قصصه ورواياته

الأول من الكتاب بعنوان "العودة إلى الجذور" ويبدأ المؤلف هذا الفصل بهذه العبارة الجميلة لماركيز والتي يقول فيها (إن الذكرى الحية والباقية عندي ليست للأشخاص؛ بل لنفسى في منزل أركانكاكا الذي عشت فيه مع أجدادى. وكل يوم أستيقظ بانسحاب زائف أو واقعى بأننى قد حملت أنى في ذلك المنزل) والقرية التي ولد فيها ماركيز تدعى "بارنكاس" تأسست في عام ١٦٦٤ بواسطة مبشر إسباني يدعى "بيلاونكو" وترجع الجذور الأولى لبداية سكنى جدود ماركيز في هذه القرية إلى عام ١٨٦٤ وتحديداً في يوم السابع من فبراير منه حيث ولد جده ريكاردو ماركيز "ولقد ولد ماركيز يوم

باربوسا" حيث كان يصنع المعاجين والمراهم في منزله؛ وكان يسعد كثيرا بزيارة الطفل ماركيز وشقيقه إليه في منزله؛ وكانا يتناقشان في معرفة مكان الأدوية على أرفف الصيدلية أولا، وكان الطبيب يهتم بتغيير أماكنها كل يوم. ولقد انعكست الصيدلية وعالم الأدوية على الكثير من كتب ومؤلفات كاتب المستقبل فيما بعد، كذلك يروى ماركيز عن أثر معلمته في المدرسة الابتدائية "روسا إيلينا فيرجسون" فيذكر عنها أنها تعلم منها النظام والتحضر دون أن يشعر بفرض لائحة عليه، كذلك تعلم منها كيفية التأمل والملاحظة والتعجب بحرية تامة. وكان لإيلينا ولع شديد بالشعر فكانت تلتقي الأشعار على أظفارها وعن أثرها على حياته يقول (إن أول امرأة سحرتني هي التي علمته ضرورة الذهاب إلى المدرسة لكي يستمتع برواها، وكانت هي التي تقرأ لنا في الفصل القصائد الأولى التي اخترعت في ذهني إلى الأبد) كذلك يذكر ماركيز أنه وهو في المدرسة اكتشف قصة ألف ليلة وليلة. وأخذ يقرأها جزءا جزءا بلهفة وشوق عظيمين، كذلك أخذ يلقنهم قصص الأدباء العظام مثل "الأخوين جريم" و"ألكسندر دوما". ولقد تعجب أحد رواد المنزل من الجيران كيف أنه في قرية درجة حرارتها تصل إلى أكثر من ٣٠ درجة في الظل يوجد بها طفل نهم بالقراءة حتى أنه صرخ ذات مرة "إن هذه الطفل سوف يكون نابغة" ونتيجة للظروف الاقتصادية السيئة التي مرت بها الأسرة اضطر ماركيز إلى العمل وهو في سن الحادية عشرة من العمر. فبدأ يكتب لافتات إعلانات لصاحب أحد المحلات؛ وفي الوقت نفسه أخذ يواصل دراسته الابتدائية. وعلى الرغم من تعدد اهتماماته؛ كان تحصيله العلمي دائما ممتازا حتى أنه كان يحصل على أعلى الدرجات والأوسمة. وفي فبراير ١٩٤٠ بدأ جابريل ماركيز دراسته الثانوية في مدرسة سان خوسيه اليسوعية. وفي المدرسة تعرف على العديد من الأصدقاء الذين

فيما بعد. أما عن تأثير العمه وكان يسميها "العمه ماما" فقد قاقت سلطتها في المنزل سلطة كل من الأب والأم معا. وكانت تنهب إلى كنيسة القوية كل يوم أحد وتضطرب الطفل ماركيز معها؛ ويصفها ماركيز في مذكراته بأنها كانت امرأة خبيرة في الثقافة الشعبية. ولقد امتفاد ماركيز كثيرا من خبرتها الشعبية عندما كتب رائعته الخالدة "مائة عام من العزلة"؛ أما عن تأثير الجد فقد كان بينهما ود واتصال كامل؛ فإذا كانت الجدة والعمه قد أصابته بالحيرة والفرح؛ فإن الجد أمدّه بالأمن والسلام؛ فكما كانت الجدة أو العمه تروى له شيئا مفرعا غير مألف؛ كان الجد يقول له "انص هذا فإنها مجرد معتقدات نسائية" فقد كان عالم الجد يسم بالمنطق والواقعية. بينما كان عالم الجدة والعمه يتصف بالخرافات والخزعبلات. ولقد استفاد ماركيز في إبداعه الأدبي من العالمين معا. ويفضل جده تعرف ماركيز على القرية المحيطة به وعلى العالم الخارجي؛ كما تعرف بفضل عمه أيضا على التاريخ الوطني والعالمي بكل بطولاته وأمجادهم؛ وبفضل عمه أيضا تعرف على عظماء التاريخ؛ وتعلم من الجد كيفية استعمال القواميس والمعاجم لاستخراج معلومة ما. ومن هنا نشأ لديه عشق شديد بالمعاجم والقواميس؛ وكانت أهم رحلة قام بها ماركيز مع جده زيارة إلى قبر الزعيم الوطني "سيمون بوليفار" محرر أمريكا اللاتينية. ولقد شرح له جده قصة حياته بالتفصيل وجعل منه أقرب إلى الأسطورة الشعبية؛ ولهذا السبب عشق ماركيز سيمون بوليفار كثيرا؛ كذلك أيضا اهتم الجد بقراءة عناوين الصحف والأخبار مع الحفيد؛ واهتم أيضا بشرح معاني بعض المصطلحات التي يصعب عليه فهمها مثل "الليبرالية"؛ الاشتراكية؛ المحافظة... إلخ. ومن هنا نضج الوعي السياسي مبكرا عند ماركيز الأمر الذي انعكس كثيرا على إبداعه الأدبي فيما بعد. أما عن تأثير الجيران ينكر ماركيز من بينهم الطبيب الغنزولي "أنطونيو

المدرسة تعرف ماركيز على طلبة من مختلف المستويات الثقافية والاجتماعية؛ كما استفاد كثيرا من مدرسي المدرسة الذين تميزوا بأفكارهم التقدمية؛ كما استفاد كثيرا من النظام الريهاني الصارم الذي تميزت به المدرسة؛ واستفاد أكثر من مكتبها العامرة؛ فالتهم منها أعمال فريدو بالكامل؛ كما قرأ العديد من الكتب عن الفلسفة الماركسية التي أعارها إياها مدرس التاريخ بالمدرسة. وفي نفس الفترة تعرف ماركيز على مجموعة "الحجر والسماء" وهي حركة أدبية ضمت في داخلها مجموعة من الشعراء والمفكرين في فترة الثلاثينيات؛ وبلغ من شدة إعجاب ماركيز بهذه المجموعة أن كتب عنها في مذكراته (ولولا ما فعلته جماعة الحجر والسماء معي لما تأكد لي تحولي إلى كاتب) ولقد ضاعف من شدة إعجابه بهذه الجماعة عندما عين أحد أعضائها ويدعى "كارلوس مارتين" مديرا للمدرسة؛ وهو الذي أفصح الجبال واسما للاهتمام بالأدب؛ فقام بإلقاء محاضرات. ووزع كتبه على المدرسين والتلامذة. كما فرض عادة القراءة الليلية في عتبات غرف النوم. كذلك اهتم بشرح حياة وأعمال رائد الحداثة الأمريكية الشاعر "روبن داريو" والتي فن به ماركيز كثيرا. كما أعاره مدير المدرسة مجموعة من الكتب الأدبية استفاد منها ماركيز كثيرا؛ كما أسس مجلة لطلبة المدرسة عرفت باسم "مجلة الشباب". واستفاد ماركيز أيضا من مدرس اللغة الإسبانية وأدبها بالمدرسة ويدعى "خوليو كالديرون إيرميدي" وهو المدرس الذي غرس فيه حب الأدب الإسباني ولقد قال عنه في مذكراته (لقد كان رجلا متواضعا وحكيما حيث كان يأخذنا إلى متاهة الكتب الجديدة دون تفسيرات تصفية أو مصطنعة؛ ولقد قدم لتلاميذه أعمال كل من "هوميروس - سوفوكليس - فيرجيليو - دانتي - شكسبير - قولستوى... إلخ") ولقد كان عام ١٩٤٤ هو بداية النشر الأدبي الجاد لماركيز؛ حيث نشرت له صحيفة "ألزن" في الملحق الأدبي لها في

تولى البعض منهم مناصب مهمة في الدولة. وكانت هوايته الوحيدة هي القراءة والرسم. فكان ينزل في أحد الأماكن الهادئة تحت الشجرة وقت السحرة يلثم الكتب؛ ولقد أدخل الجميع بحسن حديثه وجمال أسلوبه في الكتابة. وبدأ يكتب مجموعة أشعار في مجلة المدرسة؛ والتي كانت باكورة إنتاجه الأدبي. وعندما لاحظ المعلمون نهمة الشديد للقراءة وجهوه إلى دراسة الأدب والعلوم الإنسانية. وقد مرأه له كتاب "الأدب" الذي كان بمثابة مذكرات وأشعار لكبار كتاب أمريكا اللاتينية. وقد اتهم ماركيز الكتاب كله من الألف إلى الياء؛ وكانت "مجلة الشباب" التي تصدرها المدرسة اليسوعية هي المتنص الأول لإبداعات ماركيز الأولى؛ ولم يكتب ماركيز بالكتابة في المجلة فقط؛ بل قام برسم النقوش وتصميم الغلاف لأول ستة أعداد من المجلة. وابتداء من عام ١٩٤٣ قرر ماركيز وهو مازال صبيا في السادسة عشر من العمر الاستقلال عن الأسرة والبحث عن عمل لكي يخفف من حدة أعباء الأسرة على والده؛ فسافر إلى بوجوتا عسى أن يفوز بإحدى المنح التي تقدمها وزارة التعليم للطلبة المفقوين ومعه بعض خطابات التوصية من والده؛ وفي السفينة وأثناء رحلة السفر تعرف برجل مثقف يريد حلة أنيقة؛ وأخذ طوال الرحلة يلثم الكتب التهاما؛ كما أصعب الرجل بالأغاني الشعبية التي ظل يرددتها الصبي ماركيز مع رفاقه لكسب بعض الأموال؛ وفي نهاية الرحلة طلب الرجل المثقف من ماركيز أن يكتب له كلمات إحدى الأغاني الشعبية لكي يهديها إلى خطيبته؛ ولم يكتب ماركيز بكتابة كلمات الأغنية فقط بل علمه طريقة اللحن والأداء؛ وبدون أن يدري كان هذا الرجل هو المدير الوطني للمنح بالوزارة؛ قرر أن يمنحه بنفسه؛ فأصعب كثيرا بخط ماركيز الجميل كما أصعب بحسن التعبير عنده رغم أنه صبي لم يتخط السادسة عشر من العمر. فقرر منحه منحة دراسية لاستكمال تعليمه بمدرسة الليسيه؛ وفي

الشباب الجدد؛ وأن لها أملا كبيرا أن يرسل الشعراء والكتاب الجدد أعمالهم لتشرها في هذا المحق. ففرح ماركيز كثيرا بهذا الإعلان وأرسل للجريدة رواية له بعنوان "الاستسلام الثالث" ووضعها في مطروف وأرسلها إلى الجريدة؛ وكان متوقع لها النشر بعد شهر على أقل تقدير. ولكنه فوجئ بنشرها بعد خمسة عشر يوما فقط من إرسالها وكان ذلك بتاريخ ١٢ سبتمبر ١٩٤٧. وكان ذلك التاريخ بمثابة نقطة تحول كبير في حياة ماركيز؛ لأنها كانت بداية النشر الجاد في صحيفة كبرى والتي بها دخل ماركيز عالم الأدب الكولومبي من أوسع أبوابه رغم أنه كان لا يزال في العشرين من عمره. وفي ٢٥ أكتوبر ١٩٤٧ نشرت له نفس الصحيفة روايته الثانية "حرام داخل قفصها". وبعدها بثلاثة أيام فقط كتب عنها أحد كبار النقاد، وأعلن عن مولد كاتب جديد عبقري ومختلف. وعندما قرأ ماركيز المقال في الجريدة شعر بالخوف والقلق من عظم المسؤولية الملقاة على عاتقه؛ وبعدها بثلاثة أيام شهور وبالتحديد في ١٧ يناير ١٩٤٨ نشرت له نفس الصحيفة روايته الثالثة؛ وبهذه الكيفية بدأ ماركيز في تثبيت أقدامه في عالم الأدب الكولومبي. ولقد وقعت أحداث عنف في مدينة بوجوتا الملقبتم اغتيال الزعيم الليبرالي "خورخي إيسير جابيتان" في ٩ إبريل ١٩٤٨ وتولد عن اغتيال الزعيم الكولومبي أحداث عنف كبيرة إذ نتج عنها موت أكثر من ثلاثمائة ألف قتيل مما اضطر معه ماركيز إلى مغادرة البلاد والعودة مرة أخرى إلى مسقط رأسه. وهناك تقدم للعمل كصحفي في جريدة الأونيفرسال "العالمى" وكتب فيها ٢٨ مقالة بتوقيعه. وبغيرها الكثير بدون توقيع. وفي هذه الفترة بدأ ماركيز يتعرف على أعمال الأدباء الأمريكيين وخصوصا فوكز؛ وهذه الأعمال أعطته دفعة وحافزا جديدا لتطوير عالمه القصصى؛ وفي أواخر مارس ١٩٤٩ أصيب ماركيز بالتهاب رئوى حاد مما اضطره إلى الراحة التامة لمدة شهر

٣١ ديسمبر ١٩٤٤ أول قصيدة له. ولقد نصحه معلمه بعدها أن يهتم بالقصة أكثر من الشعر؛ لأنها الميدان الحقيقي له. وبالفعل في العام التالى مباشرة نشر ماركيز أول قصة له بعنوان "اضطراب عقلى متسلط على الذهن" لاقته نجاحا كبيرا؛ فقال له معلمه "أنت شاعر؛ ولكنك لابد أن تستمر في كتابة نثر؛ وتواصل قراءة المزيد من القصص والروايات؛ لكي تكون القصص الأول في كولومبيا" وفي المرحلة الجامعية دخل ماركيز كلية الحقوق عام ١٩٤٧ ليس حيا في دراسة القانون بل لأن دراسة القانون كانت في ذلك الحين هي الأقرب إلى الدراسات الإنسانية؛ كذلك لأن جدول الدراسة الجامعية كان صياحيا وبذلك أتاحت له الفرصة للعمل في المساء لكتب قليل من المال؛ كذلك أيضا كان ماركيز وهو طفل صغير يرى أن المعلمين هم الذين يغوزون دائما بحب وتقدير الجماهير في الأفلام السينمائية؛ وفي الكلية ظل ماركيز يطالع كتب الأدب والشعر؛ وفي المقابل كره مادة الإحصاء والسكان إلى أقصى درجة؛ كذلك كره مادة القانون الدستوري حتى أنه رسب فيها في العام الأول؛ وهكذا قضى معظم شهور الجامعة منتقلا ما بين كافتيريات وحدائق الكلية أو في المقاهى الأدبية؛ حيث كان دائما يتبادل الأشعار مع زملائه. ومما ساعد على نمو موهبة ماركيز الأدبية أن مدينة بوجوتا التي عاش فيها كانت المدينة الوحيدة في كولومبيا التي تتمتع بالحياة الثقافية الرفيعة حتى وصفها أحد الكتّاب بأنها "أثينا أمريكا اللاتينية" ووصفها كاتب آخر بأنها المدينة التي وجهت كولومبيا بأسرها إلى "بؤرة العقول السامية". ولقد اشتهرت هذه المدينة بمكتباتها العامة والخاصة؛ ومسارحها؛ وصحفها؛ ونوادي الأدب والشعر. أثناء الدراسة الجامعية جاءت له فرصة ذهبية للنشر في واحدة من الصحف الكبرى؛ وذلك عندما أعلنت صحيفة "المشاهد" في ملحقات الأسبوعى الأدبي أنها ترحب بنشر إبداعات الأدباء والكتاب

ونصف، وكانت هذه المدة فرصة رائعة لمزيد من القراءة والاطلاع على أحدث القصص الأوروبية والأمريكية في العالم؛ كما كانت فرصة لقراءة الأعمال الكاملة لكل من (فوكسر وهكملي وكالدويل وفرجينيا وولف .. إلخ) كما انتهى من كتابة رواية جديدة بعنوان "الورقة الساقطة" وفي نفس الفترة تقريباً تعرف على أعمال الكاتب المسرحي القديم "سوفوكليس" (والذي سيكون اعتباراً من تلك اللحظة أستاذه المفضل إلى نفيه) وفي العام الثالث لدراسة الحقوق رسب في ثلاث مواد دفعة واحدة فأصبح مطالباً بإعادة السنة مرة أخرى؛ الأمر الذي دفعه إلى ترك الدراسة بالكلية تماماً والتفرغ للإبداع الأدبي والعمل الصحفي؛ وذلك عملاً بنصيحة الأديب الأيرلندي الشهير برنارد شو (أن القيود الأكاديمية تعتبر أكبر عائق للتقيد وتعليم شخص) وبداية من عام ١٩٥٠ بدأ ماركيز في العمل بصحيفة الهيرالد وأخذ في كتابة عمود يومي للبريدة؛ وكان كل مساء يترجم إلى مكتبة العالم للاطلاع على آخر أعمال كافكا وجويس وفرجينيا وولف وفوكسر وسارتر وبورخيس ونيرودا ... إلخ؛ ومع بداية عام ١٩٥١ انتقل ماركيز إلى قرطاجنة مع والده وشقيقه؛ وبدأ العمل في تدريس اللغة الإسبانية في مدرسة ملحقة بجامعة قرطاجنة. وفي الوقت نفسه أراد أن يسجل اسمه في الحقوق لاستكمال دراسته والحصول على التماسين إرضاء لرغبة والده في أن يراه محامياً ناجحاً؛ ولكن عندما ذهب لتقيد اسمه بالصف الرابع فوجئ بأنه مطالب بإعادة الصف الثالث حيث إنه رسب في ثلاث مواد. ولكن ماركيز صرف النظر نهائياً عن هذا العذاب؛ وهجر الدراسة للأبد؛ وعندما علم والده بهذا القرار حزن حزناً شديداً جداً وعنفه بلا هوادة قائلاً له "مأكل رفاً". ومن الأحداث التي أثرت فيه بشدة هو اغتيال صديقه الحميم "كايتا فرجنل شيمنتو" فجر يوم ٢٢ يناير ١٩٥١. ولقد أعبى هذا الحادث كثيراً جداً؛ أيضاً من الأحداث المؤسفة التي

علقت في ذاكرته فترة الطفولة هي اغتيال الموسيقار عضو الفرقة الموسيقية بالقرية حين قام زوج عشيقته بقتله ذات مساء في أحد المباحث بينما كان يعزف الموسيقى في إحدى الحفلات. ومن هذه الحادثة استلهم ماركيز قصة "الراعي عازف الكلارنيت" الذي اغتاله "تيسار موتيترو" ببندقية في أحد أعماله الروائية وتدعى "الساعة المشؤمة"؛ أيضاً من الأحداث المؤسفة التي أثرت فيه كثيراً وجود طفلة صغيرة كانت سيدتها تستغلها أسوأ استغلال وبلا رحمة؛ ولقد استلهم ماركيز قصتها في رواية "مائة عام من العزلة" أيضاً كما استلهم أيضاً شخصية "ماريا أليخاندرينا ثيربانثس" حيث كانت عشيقه لأحد ضباط الشرطة وعندما تركها الضابط قامت بتأسيس بيت للهوى نزل فيه معظم شباب المدينة بما فيهم ماركيز نفسه؛ وهي بجانب مهنتها تلك كانت أول مصارعة ثيران في ساحل الأطلسي؛ ولكنها غرقت ذات يوم في نهر "لاموخونا". ونسبها الجميع حتى خلداهم ماركيز في رواية "نابا موت معن" بنفس اسمها وأظهر مجونها وغرامياتها الكثيرة. كذلك خلد ماركيز طبيب الأسنان الذي قر من أعمال العنف الوحشي في بوجوتا إلى "سوكري" واستقر هناك بعد أن أصيب بحالة من الاكتئاب الشديد نتيجة أعمال العنف في بلده وذلك بأن ذكره في روايته "يوم من هذه الأيام" و"الساعة المشؤمة". ولقد قرر بعدها إصدار صحيفة يكون هو رئيس تحريرها وتتكون من ثمانين صفحات وكانت تصدر يومياً؛ وكان يقوم بتوزيعها بنفسه؛ ولكنها لم تستمر سوى الفترة من ١٨ إلى ٢٣ سبتمبر ١٩٥١ ثم قرر التفرغ لدراسة الفن الشعبي في بلاده دراسة نظرية وميدانية؛ فقام بزيارات للعديد من القرى والتجوع خلال الفترة من أواخر عام ١٩٥١ حتى آخر فبراير ١٩٥٢ يرافقه الموسيقار "رفائيل إسكالكونا"؛ ولقد أمدته الحكايات الشعبية الفلكلورية بأفكار عديدة في العديد من رواياته وأشهرها رواية "مائة

أدنى تنمية اقتصادية أو تراكم للثروات؛ بل كان هنا توزيع هائل للفقر يتضاعف باستمرار؛ وعن الوضع المتردى في الاتحاد السوفيتي كتب سلسلة تحقيقات بعنوان "تسمعون يوماً أمام الستارة الحديدية" - ولقد أدت هذه التناقضات الهائلة إلى سقوط الاتحاد السوفيتي بعد ذلك بثلاثة وثلاثين عاماً. ولقد أحدث تحقيقه هذا شعوراً بالصدمة عند أصدقائه اليساريين؛ فلقد اتهموه بأنه باع نفسه لوكالة المخابرات الأمريكية "C.I.A." عندما كتب هذه السلسلة من التحقيقات، أما عن زوجته "مرسيدس راكيل بارتشاباردو" فلقد كان لها تأثير كبير على إيداعه الأدبي؛ حتى أنه ذكرها باسمها الحقيقي في ثلاثة من أعماله الأدبية؛ كما أهداها اثنين من قصصه إليها. وعندما سافر إلى المكسيك للعمل هناك قرأ لأول مرة أعمال الروائي المكسيكي "جوان رولفو" وأعجب به جداً حتى أنه حفظ أعماله عن ظهر قلب؛ وفي المكسيك ظهرت له أول أربعة أعمال روائية كبرى له وهي: - "العقيد لا يجد من يرأسه" و "جنازة الأم الكبيرة" و "الصاعقة المشنومة" و "الورقة الساكنة". ولقد كانت هذه الأعمال الأربعة الكبرى تمهيداً لعمله الأكبر والأشهر "مائة عام من العزلة" فلقد تسلم الروائي المكسيكي الشهير "كارل فونتنوس" الفصول الثلاثة الأولى من الرواية وكتب عنها في الملحق الأدبي لإحدى كبرى المصنف الأدبية المكسيكية تعليقاً مفصلاً بالمدح والثناء على الرواية؛ ونشرت الرواية كاملة للمرة الأولى في ٣٠ مايو ١٩٦٧ وسط ترقب ولهف شديدين من جماهير غفيرة؛ حتى نفذت الطبعة الأولى من الرواية في غضون خمسة عشر يوماً؛ وفي خلال ثلاث سنوات بيع منها حوالي ستمائة ألف نسخة؛ وفي خلال ثماني سنوات وصلت مبيعات الرواية إلى رقم المليون؛ كما حصلت على جائزة أحسن رواية أجنبية في كل من إيطاليا وفرنسا عام ١٩٦٩ كما أشاد بها الكاتب البيروني الشهير "ماريو بوجاس يوسا" حتى أنه

عام من العزلة" كما طلب منه رؤسائه في الجريدة كتابة سلسلة مقالات أسبوعية عن الفن السابع "السينما" فسر ماركيز بهذا الطلب كثيراً حيث إن السينما كانت عشقه الثاني بعد الأدب؛ واعتباراً من فبراير ١٩٥٤ ولادة ثمانية عشر شهراً كتب ماركيز سلسلة مقالات عن السينما وبذلك أصبح واحداً من رواد النقد السينمائي في كولومبيا؛ وهذه الخبرة سمحت له فيما بعد أن يصبح كاتب سيناريو؛ كما سمحت له أن يصبح مديراً لمؤسسة السينما في أمريكا اللاتينية الجديدة ومقرها هافانا بعد ذلك بعشرين عاماً. وثم توالى سلسلة تحقيقات ماركيز الناجحة في الجريدة التي ثبتت أقدامه ككاتب صحفي وروائي كبير. وجاءته فرصة ذهبية لزيارة أوروبا عندما اختارته الجريدة مراسلاً صحفياً لها؛ وكانت البداية في مدينة جنيف بسويسرا عندما ذهب هناك لتغطية مؤتمر "الأربعة الكبار" والذي استمر حوالي أسبوع وحضره أكثر من ألف مراسل صحفي من جميع أنحاء العالم. وبعد ذلك ذهب إلى إيطاليا؛ وفي مدينة روما حدثت حادثة تسمم لستة عشر إنجليزياً مع جميع نزلاء الفندق نتيجة طعام ضياء فاسد؛ فاستلهم ماركيز من هذه الحادثة قصة "مئة عشر إنجليزياً في حالة تسمم". كما كتب تحقيقين قصيرين قام بإرسالهما إلى الجريدة؛ الأول عن بابا روما "البابا بيوس الثاني عشر"؛ والثاني عن المؤتمر العالمي لشهود يهوه؛ ولقد استلهم ماركيز شخصية البابا بيوس الثاني عشر في العديد من أعماله الروائية مثل "جنازة الأم الكبيرة" و "رواية القديسة"؛ وبعد ذلك توجه إلى الاتحاد السوفيتي وكان في ذهنه الصورة الوردية عن الاشتراكية كما قرأها في أعمال ماركس وإنجلز؛ ولكنه صدم عندما شاهد الواقع السوفيتي على الطبيعة؛ فلم تكن هناك دولة ترعى مصالح الطبقات الكادحة؛ بل كانت هناك دولة مدججة بالسلاح مكرمة جهودها بالكامل لخدمة الحزب الشيوعي الحاكم فقط؛ كما لم يكن هناك

في صحف المحافطات في ظروف سيئة؛ وكلاهما
نشر أول قصة لهما في نفس المرحلة العمرية تقريبا
وكلاهما عانى من رفض قصتهما الأولى؛ وكلاهما
سافر للعمل في أوروبا؛ وكلاهما ذو توجه
ماركسي؛ وكلاهما مدافع كبير عن الثورة الكوبية؛
وكلاهما صديق ورفيق لشاعر الأمريكتين الأشهر
بابلو نيرودا. وأخيرا اختتم المؤلف كتابه بمجموعة
نادرة من الصور والوثائق والخرائط وأشجار
النسب الخاصة بماركيز وعائلته ومدرسته
وأصدقائه إنج. ■

اعترف أنه كان يود لو كان هو الذى كتبها؛ ولقد
كان يجمع بين الأدبيين الكبيرين الكثير من نقاط
التشابه ليس فقط لكونهما أكبر كاتبين في أمريكا
اللاتينية فقط؛ بل لتشابههما في الكثير من نقاط
حياتهما الخاصة؛ فكلاهما تربى على يد جديهما
لأمهما؛ وكلاهما درس في مدرسة دينية يسوعية؛
وكلاهما درس الثانوية في مدرسة داخلية تنتم
بالعزم والعسكرة؛ وكلاهما أحب المسرح؛
وكلاهما قرأ أعمال كل من (تولستوى وروبين
دارير وفوكنر وبورخيس ونيرودا) وكلاهما عمل

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة ساقية

عبد المنعم الصاوي

الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو

من أبو القدا - القاهرة

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة المبتديان

١٣ ش المبتديان - السيدة زينب

امام دار الهلال - القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولي

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة جامعة القاهرة

بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعى -

الجيزة

مكتبة عراقى

٥ ميدان عراقى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة رادوييس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوييس

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب - جامعة المنيا - المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (١) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

الرواية

قضايا وآفاق

تعتبر الرواية في عصرنا إحدى أهم الوسائل التي يمكن من خلالها (قراءة) مجتمع ما، إنها تقر المجتمع بتفاصيله وهمومه تقر حياة الناس اليومية وأحلامهم. والراصد لمن الرواية يجد نهوضاً وثوراً متنوعاً في الرؤى والأشكال في مصر والوطن العربي والعالم. وقد دفعنا هذا الاجتهاد النقدي والعلمي إلى إصدار كتاب دورى متخصص في فن الرواية. وحسب علمنا لا يوجد إصدار متخصص في الرواية في أى بلد عربى؛ لذلك لم يكن غريباً على مصر وقد حقق لها نجيب محفوظ جائزة نوبل، وبالتالي عالمية وإنسانية الرواية المصرية أن تتبنى هيئة الكتاب المصرية الناشر الأول في مؤسسة الدولة إصدار هذا الكتاب الحافل بقضايا وآفاق الرواية كدليل على دور مصر الثقافى والحضارى المحورى في قلب أمتها ومنطقة الشرق الأوسط.



ISBN # 9789774207180



٨ جنيهات